# النسق الدرامي
# في شعر فوزي كريم

الأستاذ المساعد الدكتور
رحيم خريبط عطية الساعدي
الباحث
مازن عبد الحسين مشكور الظالمي
جامعة الكوفة - كلية الآداب

# النسق الدرامي في شعر فوزي كريم

**الأستاذ المساعد الدكتور**

**رحيم خريبط عطية الساعدي**

**الباحث**

**مازن عبد الحسين مشكور الظالمي**

**جامعة الكوفة / كلية الآداب**

**مدخـــــل**:

**النسق** (System):

النسق لفظ ورد عند أصحاب المعجمات العربية ،ويراد به ((ما كان على نظامٍ واحدٍ عامٍّ في الأشياء))[١]، فنسق الأسنان انتظامها في النبتة وحسن تركيبها ،والنسق من الكلام ما جاء على نظام واحد[٢]، ويقترب هذا المعنى اللغوي من المفهوم الحديث للنسق، الذي يدل في جانب منه على مجموعة من العناصر أو البنيات المتعالقة على وفق نظام كلي خاص يحكم ربطها إلى بعض.

أما مفهوم النسق في الاصطلاح فقد تعددت الرؤى من حوله وتباينت ضيقاً واتساعاً وعمقاً ووضوحاً ،ذلك بأنه مفهوم ظهر حديثاً على الساحة المعرفية ولم يكن للقدماء إسهام في بلورته اصطلاحاً. إذ يعود مصطلح النسق إلى مؤسس اللسانيات البنيوية فرديناند دي سوسير ( Ferdinand de Saussure) (١٨٥٧-١٩١٣) الذي سعى إلى تحديده من اجل تحليل آلية عمل اللغات البشرية، فنظر إليه بوصفه ((شبكة من العلاقات))[٣] ،فاللغة عنده نسق لا يعرف إلّا طبيعة نظامه الخاص وهي من ناحية أخرى نسق سيميائي يقوم على "اعتباطية" العلامة ولا قيمة للأجزاء إلا ضمن الكل[٤]، ثم جهد

الشكلانيون أنفسهم في نقل مفهوم النسق السوسيري إلى المجال النقدي ،وقد بدا الأمر واضحاً عند تينيانوف (Tynianov) الذي عده شرطاً لمقاربة علمية الأدب حينما قال: ((علينا الإقرار بان الأثر الأدبي يشكل منظومة (نسق) وان الأدب هو الآخر يشكل منظومة ،بالاستناد إلى هذه القاعدة فقط نستطيع إقامة علم أدبي لا يكتفي بالصورة الفوضوية للظواهر والمتتاليات المتنافرة وإنما يتصدى لدراستها ))[٥].

ومن ناحية أخرى خارجة عن نطاق النقد نظر ميشيل فوكو (M.faucault) إلى النسق على انه ((علاقات تستمر وتتحول بمعزل عن الأشياء التي تربط بينها))[٦]، فهو "فكر قاهر وقسري ..بدون ذات ومغفل الهوية" وهو "موجود قبل أي وجود بشري وأي فكر بشري" وهو أيضاً بمثابة "بنية نظرية كبرى" تهيمن في كل عصر على الكيفية التي يحيا البشر عليها ويفكرون[٧].

إن المقولات السابقة تؤكد النزعة الفلسفية التي تقصي الذات وتنادي بموت فكرة الانسان وما يرتبط بها من دلالات النزعة الانسانية ،وهي ترتبط في مضمونها بالحركة "البنيوية" التي انتشرت في فرنسا ابتداءً من الخمسينات وهيمنة على الفكر الغربي خلال الستينات ، والتي رأت أن قيمة الشيء ليست في جوهره ولكنها في وظيفته التي تصنعها العلاقة فيما بينه وبين سواه، فقيمة الصوت أو الكلمة أو الوحدة ليست في ذات أيٍّ واحد منها ،ولكن فيما تؤديه من وظيفة تُنشئها العلاقة فيما بينها وبين سواها من الأصوات والكلمات أو من علاقتها مع محيطها[٨]، فمن البدهي أن كُلا من العناصر اللغوية والعلاقات القائمة بينها هي أشياء متعالقة مترابطة لا يمكن أن تعرض إحداها منفصلة عن الأخرى ، فخصائص عنصر ما تعرف وتتمثل في علاقاته.[٩]

وإذا ما انتقلنا إلى النقد العربي الحديث، باحثين عن مفهوم النسق الذي ترجم إلى نظام أو منظومة في بعض الأحيان، فإننا سنجد يمنى العيد تقدم تعريفاً لمفهوم النسق ضمن كتابها (تقنيات السرد الروائي) على انه ((ما يتولد عن اندراج الجزئيات في سياق ، أو هو بنيوياً ،ما يتولد عن حركة العلاقات بين العناصر المكونة للبنية ، باعتبار أن لهذه الحركة انتظاماً معيناً يمكن ملاحظته وكشفه ، كأن نقول ان لهذه الرواية نسقها الذي يولده توالي الأفعال فيها ،أو أن العناصر المكونة لهذه اللوحة من الخطوط والألوان ..تتألف وفق نسق خاص بها))[١٠]، فالنسق هو ما ينظم حركة العلاقة بين العناصر ويمثل ((جملة القواعد التي تحكم بنية الظواهر))[١١].

وقدَّم جابر عصفور مفهومه للنسق - ضمن مسرد المصطلحات الواردة في نهاية كتاب (عصر البنيوية ) - بوصفه ((نظاماً ينطوي على استقلال ذاتي يشكل كلاً موحداً وتقترن كليته بآنية علاقاته التي لا قيمة للأجزاء خارجها))[١٢] وهذا التحديد للنسق يستدعي خصائص البنية التي حددها جان بياجيه (Jean Piaget) في ثلاث سمات هي :الشمولية ، والتحوّل ، والتحكم الذاتي[١٣]. فالتعريف السابق يُماهي بين مفهومي البنية (Structure) والنسق على الرغم من أن جان بياجيه نفسه قد فرق بينهما ورأى أن النسق هو ذلك الإطار الذي يملك قوانينه الخاصة التي تحكم بنية الظواهر وتنظم العلاقات بين أجزائها حين حدّ البنية بأنها ((نسق من التحولات له قوانينه الخاصة باعتباره نسقاً))[١٤]، فأيّة بنية من البنى لا يستقيم عودها إن هي افتقرت لوجود نسق ترتكز عليه، وهذا النسق هو الآخر يخضع لشروط موضوعية تتمثل في الجوانب الاجتماعية والثقافية والذهنية وحتى الاقتصادية .[١٥]

ومن اجل إيضاح مفهوم النسق بشكل أكثر دقة لابد لنا من الوقوف على طبيعة العلاقة الكائنة بينه وبين مفهوم البنية ، فالمعروف أن دي سوسير لم يصطنع في محاضراته مصطلح البنية (Structure) واكتفى باستعمال مصطلح النسق (System) ، وقد رأى جمهور من الباحثين أن سوسير في إلحاحه على نظامية الاستعمال اللغوي قد سمى نسقاً ما سماه خَلَفُهُ بنية[١٦]، إلا إن (( البنية ليست مجرد تعبير عن ذلك الكل الذي لا يمكن رده إلى مجموع أجزائه بل هي – أيضاً – تعبير عن ضرورة النظر إلى الموضوع على انه نظام أو نسق حتى يكون بالإمكان إدراكه والتوصل إلى معرفته))[١٧]، إذاً فالبنية ((تقتضي ضمناً وجود نسق (system) والنسق يمكن تعريفه بأنه الكل أو المجموع))[١٨]، فإذا كانت البنية هي كل مُكُوّن من ظواهر متماسكة يتوقف كل منها على ما عداه ولا يمكن أنْ يكون ما هو إلا بفضل علاقته بما عداه[١٩] فإنَّ النسقَ هو ما ينظم تلك العلاقة بين الظواهر ويعطي المشروعية لتعالقها ،إذ يعيد ترتيب الوظائف اللغوية ويحدد الوظيفة المهيمنة في الخطاب، كما يمكن أن يتجسد النسق الواحد في أكثر من صورة (بنية) كما في الجمل النحوية للغة ما أو الحكايات والأساطير التي تخضع للنظام نفسه مع الاختلافات الفونيمية والدلالية بينها، فالنسق هو ((الإطار الذي تنتظم من خلاله علاقات عناصر البنية ))[٢٠]؛ لهذا رأت البنيوية أنَّ الموضوع الحق للدراسة في العلوم الإنسانية هو اكتشاف النسق الكامن من القواعد – أو الاجرومية – المستعملة في القصائد والأساطير أو الممارسات الاقتصادية[٢١]، حيث يتألف النسق من بنية أو مجموعة من البنى الصغيرة، التي تشكل مجموع البنية التي تشكل النسق، فمثلاً يوجد في اللغة الإنكليزية نسق نحوي يتألف من عدد قليل من البنى القابلة للتحول، يكمن خلف الجمل المكتوبة والمنطوقة التي لا تعد ولا تحصى، إذ يأخذ النسق دور

المبدأ التنظيمي في صياغة الجمل الصحيحة، فالجملة الصحيحة في لغة ما هي الجملة التي تسوغها بنية معينة في النسق النحوي.[٢٢]

وقد وضح ربرت شولز (Robert Scholes) مسألة تركيز البنيوية على النسق بقوله: ((تكمن فكرة النسق في صميم البنيوية، ذلك الكيان الكامل المنظم ذاتياً الذي يتكيف مع الظروف الجديدة من خلال تحويل سماته مع الإبقاء، في الوقت ذاته، على بنيته النسقية. ومن الممكن رؤية أية وحدة أدبية ابتداءً من الجملة المفردة إلى مجموع نظام الكلمات في ضوء مفهوم النسق.))[٢٣]

بقي أن نشير إلى أن مفهوم النسق لا ينتمي بالضرورة إلى منهج محدد، وإنْ كان قد خرج من تحت عباءة اللسانيات البنيوية، فالنسق شأنه شأن السياق ((حيث لا يمكن حصر القراءة السياقية في منهج محدد كالمنهج التاريخي والمنهج النفسي والمنهج الاجتماعي ، فلكل منهج طرحه الخاص للسياق ، وكذلك الأمر بالنسبة للقراءة النسقية، فالبنيوية تمتلك تصوراً معيناً للنسق لا يرقى إلى درجة الإطلاق ، فهناك مناهج نسقية أخرى تعارض التصور البنيوي للنسق))[٢٤]، فقد يكون هذا النسق مغلقاً كما تطرحه البنيوية الصورية ،وقد يكون مفتوحاً كما هو الشأن بالنسبة إلى المناهج النقدية الأخرى مثل السيميائيات والتأويليات المعاصرة ،فتبعاً للتصورات التي تقدمها القراءة للنسق تتحدد طبيعته.[٢٥]

## النسق في النص الأدبي:

إن علاقة النسق بالنص الأدبي – والظاهرة الفنية بصورة عامة- تبدوا أكثر تعقيداً مما هي عليه في النظم الإشارية غير الفنية ،ففي اللغات الطبيعية نرى النسق يخطط النص ، والنص نفسه يتجلى تعبيراً محدداً عن النسق ،فيما

يُعَد الخروج على النسق في النصوص غير الفنية من الأخطاء التي تؤدي إلى استبعاد النص عن دائرة الفهم ومن ثمَّ فقدانه لإمكانية التوصيل والتداول ،فالعناصر النصية غير النظامية لا تحمل أي معنى بالنسبة للقارئ وتظل ببساطة خارج دائرة ملاحظته ، أما في النصوص الإبداعية فان الوضع يختلف بصورة جذرية بحكم الطبيعة الخاصة جداً لمعمار العمل الإبداعي، من حيث هو نظام خاص يمتاز عن النظام اللغوي بأنَّه نظام غير معياري ،فهو يؤسِّس اللغة على خلاف القاعدة ،ولا يعطي للنسق الذي يستحدثه ثباتاً قاعدياً وهو بهذا لا يقاس عليه ؛لأنه يقوم على مخالفة القاعدة والانزياح عنها ،إلا إن خروجه عن القاعدة ليس خروجاً فوضوياً فهو يعيد تنظيم اللغة لتأخذ شكلها الإبداعي الخاص في الأعمال الفنية، ففي العمل الإبداعي يمكن لأي انحراف - مثله في هذا مثل أي التزام – عن النظام البنائي للنص أن يكون ذا مغزى.[٢٦]

تأسيساً على ما تقدم يمكن القول، أن من الأمور الطبيعية التي يقوم عليها الإبداع في العمل الأدبي هو مبدأ الانحراف عن القاعدة ؛الذي يؤدي إلى خلق دلالات جديدة ، غير أن ذلك الانحراف لا يعني بالضرورة الخروج عن النسق اللغوي أو كسره، إنما قد يعني مجموعة من التحولات البنائية المصحوبة بتحولات الدلالة وتشظيها، هي بالأساس صناعة فكرية جمالية واعية أو غير واعية، تمنح النص الأدبي قيمته الفنية، وتفتح مجال الإمكانات اللغوية على فضاءات أرحب، لذلك نرى النقاد البنائيين يجمعون على أن أهم العناصر الخاصة بالقول الجمالي هو أن يكسر نظام الإمكانات اللغوية الذي يهدف إلى نقل المعاني العادية ،ويهدف هذا الكسر بالذات إلى زيادة عدد الدلالات الممكنة ،ويساعد على فهم ذلك ما توصلت إليه نظرية الإعلام الحديثة من أن أي كسر للنظام المبتذل يفترض نوعاً جديداً من التنظيم الذي

يُعَد فوضى بالنسبة لما سبق ولكنه نظام أكفأ عندما يقاس بالمؤشرات الداخلية للمقال الجديد،[٢٧] ((فالمقال العادي يدخل في دائرة النظام ليتمشى مع القاعدة وهو ليس إلا تحقيقاً للإمكانية الكامنة فيها ،أما المقال الشعري فهو يسير في اتجاه مضاد للنظام ويبدأ صراعاً يستسلم خلاله النظام ويقبل أن يتحول))[٢٨] لتأليف نسق جديد يتبلور داخل العمل الفني ،فالأنساق في الأعمال الفنية/الشعرية ليست قوالب جاهزة مفروضة من الخارج إنما هي من اختراع النص الأدبي ولا يمكن أن تتجلى إلا فيه ،وهذا يتفق مع ما توصل إليه رولان بارت (R. Barthes) (١٩١٥-١٩٨١) من وجود ((نمطين من الأنظمة التدليلية ،نظام سيميائي من الدرجة الأولى هو النظام اللغوي المعياري ،ونظام من الدرجة الثانية يقوم على أساس النظام الأول و"يتمفصل" معه هو النظام السيميائي في الفنون والايديلوجيا ،فتكون الدلالة في الأول مطباقية ﴿تصريحيه﴾(denotative) وفي الثاني إيحائية (connotative).))[٢٩]

لكن هذا لا يعني أن كل انحراف عن القاعدة البنائية المفترضة يولِّد دلالات جديدة ذات طابع فني إبداعي، ففي بعض الحالات يكون شأن الانحراف (Deviation) شأنه في حالات مماثلة في نصوص غير فنية، والفيصل في التمييز بين هذين النوعين من الانحراف يمكن إرجاعه إلى بعض الخصائص الجذرية المميزة لتأويل العمل الفني بعامة من حيث هو خيار من بين تأويلات عديدة متاحة ،فالنص العلمي ينزع إلى وحدة الدلالة ومضمونه يمكن أن يقاس باعتبار ما فيه من صواب أو خطأ ، أما النص الفني فيخلق من حول نفسه هالة من التغييرات الممكنة الرحيبة[٣٠] ،ويتجلى هذا الأمر في النص الشعري خاصة كونه مثقلاً بالرموز ،متعدد الأبعاد يتميز بطابعه الوجداني وكثافته وميله إلى الغموض ،على خلاف الكلام العادي الذي يتصف بالوضوح والحياد في

التعبير ويرتبط بالفكر ويهدف إلى الإبلاغ والإعلام من دون أن يتعدى ذلك إلى الإيحاء والخلق والتعبير[٣١] ، فالشعر تبعاً لتعبير فاليري (Paul Valery) هو (لغة داخل اللغة) ،نظام لغوي جديد مبني على أنقاض نظام قديم وهي أنقاض تسمح لنا بأنْ نرى كيف يتم بناء نمط جديد من المعاني ،فالنظام الجديد لا يمكن إدراكه إلا بإزاء نظام أعم هو النظام اللغوي ،لذا أنَّ الانزياحات المولدة لشعرية النص ليست قاعدة مسبقة ولكنها طريق لا مفر منها ينبغي أن يعبرها الشاعر إذا أراد أن يحمل اللغة على أن تقول ما لا يمكن أن تقوله أبداً بالطريقة العادية[٣٢]، لهذا ((فان الفن المعاصر يشمل خاصية جوهرية هي الافتراض الدائم لنظم غير متوقعة بالنسبة لما سبقها))[٣٣].

## الدراما:

إن تقديم مفهوم محدد للدراما ليس بالأمر السهل، شأنها في ذلك شأن بقية المصطلحات الأدبية، فـ"الدراما" مع وضوحها، إلا أنها تُربك الباحث وتجعله يعجز عن المضي في تعريفها، نظراً لأنها تقع في المجرّد، وتمتد في التاريخ[٣٤]، فهي أقدم الفنون الأدائية التي عرفها الإنسان[٣٥]، وكلمة "دراما" في اللغة اليونانية تعني ببساطة حركة، إذ تفيد مصدر الفعل أو العمل أو الأداء، فالدراما حركة مُحاكية، حركة تقلد وتمثل سلوكاً إنسانياً[٣٦] ، ففي الوقت الذي يوضحها معجم المصطلحات المسرحية بوصفها ((كل ما يتصل بالمسرح))[٣٧]، يعرفها "كير إيلام" بأنها ((ذلك الضرب من التخييل المصمّم للتمثيل والمبني على اتفاقات درامية خاصّة، ونعت "درمي" يشير إلى شبكة العوامل التي ترتبط بالتخيل المُمَثَّل))[٣٨]، فهو ((ما يعبِّر عن توتر عنيف ناشئ عن اندفاع الأحداث المتسارعة))[٣٩].

إن الدراما وإنْ دلَّت على ذلك الشكل من العمل الأدبي المُعد ليؤديه الممثلون أمام المشاهدين[٤٠]، إلا أنها قادرة على إحداث الأثر والمغزى من دون العرض المسرحي ومن دون الممثلين، ومن هنا جاء نعتها بالمجرّد، ولأنها كذلك فهي لا تنفك تبرز في أعمال غير درامية كالشعر والسرد[٤١]، ((باعتبارها لغة تضع حدثاً حركياً بتموجاتها الصوتية والدلالية))[٤٢].

أما العناصر الأساسية التي لابد من توافرها وبروزها وتفاعلها في كل عمل يحمل الطابع الدرامي، فهي: الإنسان، والصراع، ومتناقضات الحياة[٤٣]، وتتحقق هذه العناصر عبر تقنيات درامية معينة، كالمنلوج والحوار وتعدد الأصوات والجوقة وغيرها.

ومع تعدد العناصر الفنية والاسلوبية التي يمكن أن تحدد "النسق الدرامي"، فإن درامية القصيدة تعني، في جوهرها، الموضوعية، ومعنى ذلك أن الشاعر لا يعبر عن عواطفه بطريقة مباشرة، كما هو الحال في "النسق الغنائي"، بل ينسحب من الموقف- ولو ظاهريا- ويخلي المكان لشخصيات أخرى، تتحاور وتتصارع، كما قد يخلي المسرح لصورة عن نفسه هو، يعزلها عن كيانه الواعي، ويعرضها كما لو أنها لشخص آخر، وأحياناً لا يخلي المكان، ولكنه يظهر كواحد من شخصيات القصيدة، من دون أن ينفرد بها، وهو بذلك يسعى إلى ((التخفي والتكتم خلف أصوات متعددة ومتراكبة قد تفضي إلى كتابة موضوعية هي أهم مميزات الخطاب المسرحي))[٤٤].

ولاستجلاء مفهوم "الدرامية " بصورة أوضح لا بد من التمييز بينه وبين الغنائية، فلئن ((كانت الدرامية صراع إرادات وتضارب قوى ذات مصالح متباينة، فإن الشاعرية الغنائية أو الشعر المحض هي القوى النفسية في استرخائها، أو قل هي الروح في استسلامه ورصانته ، بينما لا يكون في

الدرامية إلا في حالة استفزاز، حالة النزوع نحو الفاعلية الحاملة للمصير، فمع أن الشاعرية مبنية على التناقض هي الأخرى، أو على الإحساس بالأزمة، فإن الصراع فيها يكاد يكون محذوفاً))[٤٥]، وبالعكس، فإن حضور الذاتية – بوصفها المبدأ الأساسي في الغنائية- في الدراما (( له أهمية مختلفة تماماً بالمقارنة مع حضورها في الشعر الغنائي، فالذاتية لم تعد تمركز العالم الداخلي في نفسها الشاعرة والمتأملة، لم تعد الشاعر نفسه، إنها باتت مقسمة، بل أصبحت مجموعة من الشخصيات الحية من الفعل ونقيضه بها تصور الدراما))[٤٦] لهذا يمكننا القول بأن ((الدرامية أقدر من الشاعرية على تصوير النفس في علاقتها بمجمل شرطها الوجودي المعاش))[٤٧]، فهي تنقلنا إلى قلب الحدث وتصور لنا موقفا بعينه وتضعه أمامنا كما لو كان يحصل (الآن-هنا)، وليست مجرد تنفيس عن شعور أو انفعال، وهذا يعني أن النسق الدرامي – الذي يستمد مقوماته من الجنس الدرامي- يستمد صفته الجوهرية من أسلوبه الذي يضعنا أمام الحدث ولا يرويه لنا سرداً، حتى لو كان فعلاً وجدانياً صرفاً، وقديماً قال أرسطو في تعريفه الشهير للتراجيديا، بأنها "محاكاة بالفعل لا بالسرد" وهذا القانون قد رافق الدراما منذ ولادتها[٤٨]، وفي هذا المعنى يقول ماثيسن: ((ان العنصر الدرامي في الشعر يكمن في قدرته على أن يبلغنا الإحساس بحياة واقعية، الإحساس بالراهن القائم، أي بالخصائص التامة للحظة من اللحظات، حسبما يحس المرء بها احساساً فعلياً.. وهو يضع في الشعر ناساً بدل الأحلام))[٤٩].

وإذا كانت الوظيفة الدافعة للنسق الغنائي الذاتي هي كسر المحيط والواقع القائم واختراقه بغية الابتعاد عنه والهروب منه؛ حتى تتمكن الذات من التعبير والبوح والغناء بدواخلها، متجنبة الصدام وعازفة عنه، فأن ((الدرامية ليست

الصدام أو التصادم بل هي الفاعلية الصدامية الكاشفة للمعنى والمحرضة للشعور المقهور، إنها التناقض الناشط والهادف إلى إثارة الوعي الباطني عبر تجسيده في شخصيات وفاعليات وحوار متوتر))[٥٠].

سنسعى في هذا البحث إلى استجلاء النسق الدرامي الموجود ضمن النسيج الشعري لفوزي كريم، عن طريق البحث عن ملامح الدراما، لا بوصفها نوعاً قائماً بذاته، بل بوصفها نسقاً يتخلل النص الشعري ويشترك مع بقية الأنساق في تأليفه، عبر تقنيات درامية خاصة "تمسرح" الخطاب الشعري وتتجه به نحو الموضوعية والفورية هي: المونولوج ، والحوار، والتعدد الصوتي، والجوقة (الكورس).

**أولاً: تقنية المونولوج (Monologue)**

يُعدُّ "المونولوج" من أقدم أشكال التعبير الأدبي التي وجدت لها أمثلة في آداب الأمم المختلفة[٥١]، والأصل في المونولوج ((أن يكون على خشبة المسرح حيث تخاطب الشخصية الممثلة نفسها، وهو وسيلة بها يُميز المؤلف أفكار الشخصية واحاسيسها واضطراباتها))[٥٢].

وقد اختلفت وجهات نظر النقاد والباحثين حول هذا المصطلح، باختلاف هؤلاء الباحثين في مجال بحثهم، فمثلاً يعرفه همفري بقوله: ((المونولوج الداخلي هو ذلك التكنيك المستخدم في القصص، بُغية تقديم المحتوى الداخلي الذهني للشخصية، وكذلك بقية العمليات النفسية لديها، دون التكلم بذلك على نحو كلي أو جزئي، في اللحظة التي توجد فيها هذه العمليات في المستويات المختلفة للانضباط الواعي قبل أنت تتشكل للتعبير عنها بالكلام على نحوٍ مقصود))[٥٣]، فيما يقدم عز الدين اسماعيل تعريفاً أشمل وأعمق وأقرب إلى روح الدراما من التعريف السابق، إذ يرى بأنه حوارٌ داخلي منفرد

يكون الصوتان فيه لشخص واحد، ((أحدهما صوته الخارجي العام، أي صوته الذي يتوجه به إلى الآخرين، والآخر صوته الداخلي الخاص الذي لا يسمعه غيره ولكن يزغ إلى السطح من آن لآخر، وهذا الصوت الداخلي إذ يبرز لنا كل الهواجس والخواطر والأفكار المقابلة لما يدور في ظاهر الشعور أو التفكير إنما يضيف بعداً جديداً من جهة، ويعين على الحركة الذهنية من جهة أخرى.))[٥٤].

ويسمى المونولوج أحياناً بالمونولوج الداخلي أو الباطني أو المستقل[٥٥]، بوصفه خطاباً فورياً مباشراً وداخلياً، به يقوم الممثل (الشخصية) بخطاب نفسه من دون الحاجة لافتراض وجود سامع على الرغم مما نلمسه من وجود متلق ضمني، وهذا لا يعني أن هذه التقنية ذاتية صرفة، وإلا أصبحت ضمن تقنيات النسق الغنائي، ذلك أن((الغنائية- الصرفة- في الدراما هي – مسبقاً- الحوارات الداخلية، ولكنها – باستمرار- تتوفر على عناصر يمكنها أن تمنح القدرة على الاتصال بأشخاص آخرين، وهي انعكاس للالتقاء بهم – تعكس التغيير في قرار البطل وتكشف ارتباكه أو ارادته الثابتة، تتأتى قيمة الحوارات الداخلية في الدراما من مدى ارتباطها بهذه الدرجة أو تلك بالصراع أو الفعل.))[٥٦]

مما تقدم يمكننا حصر أهم العناصر الواجب توفرها في المونولوج بالنقاط اللآتية[٥٧]:

١. متحدثٌ أساسي يعلن عن نفسه بضمير المتكلِّم، كما يمكن أن يخاطب الآخر في نفسه، فيصبح التفاعل القولي ذاتيّاً.
٢. متلقٍ ضمني متخيَّل نشعر بوجوده داخل العمل الأدبي أو الدرامي.
٣. لغةٌ درامية تختلف عن لغة الحوار، وتتسم بالبساطة والسهولة والعفوية.

٤. تفاعل متنامٍ ومتعاطف بين المتحدث في المونولوج والمتلقي الضمني أو الجمهور أو حتى الذات نفسها.
٥. لا تُشترط موافقة محتوى المونولوج للمنطق الصوري، فيمكن أن يكون رؤية خيالية صرفة.

ويأتي المونولوج في شعر فوزي كريم على عدة أنواع:

أ- المونولوج الداخلي (Internal Monologue):

هذا المصطلح من أشهر المصطلحات الذهنية والنفسية، إذ أنه لاقى ذيوعاً وانتشاراً بين الأدباء والنقاد، وقد صنَّفه "همفري" نوعين هما: المونولوج الداخلي المباشر والمونولوج الداخلي غير المباشر.

١- المونولوج الداخلي المباشر:

وهو ذلك النوع من المونولوج الذي يمثله عدم العناية بتدخل المؤلف، وعدم افتراض أن هناك سامعاً، إذ يخلص فيه الشاعر إلى ذاته[٥٨]، ومثاله ما ورد في قصيدة "حييت صباحاً بائعة الأنتيك"[٥٩]:

في "أيرلس كورت" رأيتُ نَديماً أعرفهُ
مطعوناً بالشُبُهات .
-"من يتبعُ ظلّي حتّى هذا الحدْ؟"
-"من يُطعمُ لَحْمَ أخيهِ مخالِبَ موطنِهِ المرتدْ؟"
-"من يُطلقُ كلَّ يتامى الطيرِ من القفصِ الأسودْ؟"
من خوفي لم أبرأ بعد!
لكني حين رأيتْ
في "أيرلس كورت" نَديماً أعرفهُ
ولّى مُرتاباً من وجهي وأنا ولّيتْ .

مَن يتبعُ مَنْ؟
مَن يخشى مَنْ؟

فالشاعر بعد تعيين المكان "أيرلس كورت" ينقل ما يدور في نفسه من حوار داخلي قائم على التساؤل، عند مصادفته لشخص يعرفه، ليكشف لنا عما يعتمل في عالمه الداخلي من خوفٍ وحيرة لم يبرأ منهما بعد، وليجسد حال الصراع النفسي الذي يمرُّ به، مما يساعد المتلقي على ولوج الحياة الداخلية للشخصية المتحدثة مباشرةً[٦٠].

ويؤلف المونولوج الداخلي ملمحاً بارزاً في شعر فوزي كريم، تتجسد فيه خطوط الصراع والحركة المغذية للنسيج الدرامي، ضمن الأنساق التعبيري داخل القصيدة، ومن أمثلة ذلك ما ورد في قصيدة "الذئب"[٦١]:

هلْ اقترفتُ الذنبَ؟
بضعةُ أحرف نبتتْ على شفتيَّ كالأشواك .
بضعةُ أنجمٍ سقطت، ولم آبَه ،
وتلكَ نبوءةُ الأفلاك .
سحرُ بحيرةٍ غرقت بها الأجيالُ ،
جيلاً بعد جيلٍ ، ثمّ لمْ أفتحْ فماً لأقول:
أكثرُ من ذراعٍ لوّحت للاستغاثة!
لم أقلْ للمنشدينَ على سواحلها :
طمرتم صرخةَ الموتى بما احتالتْ حناجرُكم،
وبالرايات أخفيتم مراقدَهم عن الأنظارْ!

الشاعر يبدأ المونولوج بسؤال نفسه إذا ما اقترف الذنب، ليدخل حال من الصراع مع ذاته، فهو من ناحية يرى أنه لم يفعل شيء سوى قوله "بضعة

أحرف" نبتت كالأشواك، بالإضافة إلى عدم اكتراثه بسقوط بضعة أنجم لاعتبار ذلك من الأمور الاعتيادية بحسب طبيعة الافلاك، أما من الناحية المقابلة فهو لم يتخذ خطوات عملية ليقول بأن هناك "أكثر من ذراع لوحة للاستغاثة"، أو ليقول للمنشدين باسم عقائدهم ورواياتهم بانهم أسهموا في القتل، بل أنهم طمروا وكتموا صرخات القتلى بأبواقهم المزمرة للسلطة أو لانتماء أيديولوجي آخر.

**٢- المونولوج الداخلي غير المباشر**:

وهو ذلك النوع من المونولوج الذي يتدخل فيه المؤلف للوصل بين صاحب المونولوج والقارئ، وقد اتضح هذا النوع في الرواية أكثر من الشعر، ثم استعاره الشعراء في بعض قصائدهم(٦٢)، فمثلاً يقول فوزي كريم في قصيدة "إلى القارئ"(٦٣):

ستقرأُ شعري
وتسكنُ منعطفاً فيه، وحدك
تحيطُكَ رائحةٌ كاحتراقِ الثقابْ
وتجفلُ، حتى لتبدو كأنكَ في حيرةٍ وارتيابْ
من امركَ :
من أي خرق يحل الدخانُ ،
ومن أيّ مستودعٍ للعذابْ؟

جليٌ أن القصيدة موجهة إلى القارئ، فالشاعر يريد أن يوصل إليه رسالة مضمونها يتعلق بطبيعة شعره، الذي يجعل قارئه يعيش في حالٍ من الحيرة والارتياب، وهنا يتدخل الشاعر ليضع مونولوجاً داخلياً على لسان القارئ الذي يتساءل مع نفسه متعجباً -عند ممارسة القراءة- من أي خرقٍ يحل

الدخان والمصائب، من أي مستودعٍ للعذاب؟ نتيجة لما يحتويه ذلك الشعر من حقائق تجعل "معانيه سوداً".

كذلك نجد هذا النمط من المونولوج الداخلي يرد في قصيدة "شاعر في الأربعين"[٦٤] إذ يقول:

وأنا أتضرجُ بالأشعارْ
حمراءَ تحط على قدمي
وتحيط دمي
بتساؤلها:
هل تصلحُ ذاكرتي للأرض
وهذا الجسدُ الهازلُ للأمطار ،
هل تسكنُ روحي ثانيةً عجلاتُ النارْ ،
وأرى نخلاً بوريدِ كتابي المغلق ؟

فبالرغم من مجازية الذهن عند "الأشعار"، غير أن الشاعر مهدً لها وتدخل بينها وبين القارئ، ليحكي ما يحسه ويسمعه منها، وهي تُسائل نفسها عن صلاحية ذاكرتها للأرض وجسدها الهازل للأمطار، وهل تسكن روحها عجلات النار لترى نخلاً يسري بوريد كتابها المغلق؟، فمن خلال هذه العملية الذهنية التي اصطنعها الشاعر وجعلها تدور في نفس الاشعار، عبرَ عما يدور في نفسه هو من صراع داخلي يسكن مخيلته الشعرية.

٣- **المناجاة** (Soliloquy):

المناجاة في الأصل، خطبة طويلة تلقيها شخصية مسرحية بصوت يسمعه المشاهدون من دون مقاطعة، للتعبير عن أعمق مشاعر الشخصية وأفكارها الدفينة، أو لاطلاع المشاهدين على حقائق جوهرية تتصل بحبكة المسرحية[٦٥]،

وكثيراً ما يحصل خلط بين مصطلحي المونولوج والمناجاة، غير أن المناجاة نوعٌ من أنواع المونولوج الداخلي وهو النوع المباشر، فالمونولوج أوسع دلالة من المناجاة، فكل مناجاة تصلح أن تكون مونولوجاً وليس العكس[٦٦]، ويعرفها "همفري" بوصفها ((تكنيك يختص بتقديم المحتوى الذهني للشخصية مباشرةً إلى القارئ من دون حضور المؤلف، ولكن مع افتراض وجود الجمهور افتراضاً صامتاً؛ ولذا فإن هذا التكنيك أقل عشوائيةً وأكثر تحديداً بالنسبة لعمق الوعي الذي يمكن أن يقدمه المونولوج؛ لأن وجهة النظر هنا دائماً وجهة نظر الشخصية وطبقة الوعي هنا دائما ما تكون قريبة من السطح، وأما من الناحية العملية فالكاتب يمكن أن يخلط بين المناجاة والمونولوج في العمل الأدبي الواحد))[٦٧].

وقد سخر فوزي كريم هذه التقنية كثيراً في تجاربه، ليسبغ عليها نوعاً من الحركة والتوتر الناشئان من تقابل المشاعر والأفكار وتضارب الرؤى في نفس الشاعر، فهو غالباً ما يحاول الوصول إلى قناعةٍ معينة عن طريق المرور من أحد وجوه الحقيقة الشعورية إلى الوجه الآخر، كما هو الحال في قصيدة "فاوست في مدينة كازا"[٦٨]:

ورقصتُ أنا حولَ امرأةٍ فَتَنت شعري
بحرارةِ جسدٍ لم يُدفئْ جسداً غيري .
وتعانقنا ،
ما أشهى وقعَ خطاي على رمل الساحلْ :
أصداءُ شباكٍ تخبطُ أسماكاً؟
أم روحٌ تندبُ حظَّ الجسد الزائلْ
في خُلوة صوفيّ تسكنها الفئران؟

غنّيتُ وحيداً في ليل "الميناء"
وعند ضحى "الميناء" أكلتُ وحيداً، في مطعمه الصاخبْ .
مخموراً عدتُ إلى فندق "باريس"، ورأسي قبضُ الريحِ .
مزقتُ الشعرَ، ورحتُ أفتشُ عن معنى لتباريحي:
أأنا مجنون امرأةٍ خطرت لحظةَ نومٍ خاطفْ!
أم ميتٌ، منذُ ولدْتُ ،
وهذي المرأة نعناعٌ فوق ضريحي!
لو عثتُ فساداً بالكلمات، وبعثرتُ الورقَ التالفْ
في قبو قراءاتي ،
وأنستُ لوسواس كانْ ،
حتى أمضيتُ العقدَ الأسودَ بين دمي ودمِ الشيطانْ ،
هل كنت سأمسك أولَ خيط يوصلني
لامرأةٍ خطَرت.....!

نجد أن الشاعر يستعمل تقنية المناجاة في أكثر من موضع، وهي تتسم بنوع من التصريح، فعندما يتحدث الشاعر إلى نفسه بدال مباشر، يكشف عما يدور في خلده، سواءٌ أكان ذلك عند حديثه التعجبي حول وقع خطاه على رمال الساحل، أم حينما يقوم بالبحث عن معنى لتباريحه، وهنا يسخر علامات الترقيم (النقطتان) للإشارة إلى بدأ الحوار مع النفس، مما يزيد الترابط في المعنى والتركيب، فهو هنا يفترض ضمنياً وجود متلقي، على عكس المونولوج الذي لا يكترث إلا بسيل التداعيات النفسية.

فالشاعر يخاطبُ نفسه مبحراً في الاسئلة والافتراضات، باحثاً عن معنى أو سبب لما يعانيه من تباريح، وإذا ما كان حياً أو ميتاً وتلك المرأة التي خطرت في

لحظة خاطفة ليست إلا نعناع ملقى فوق ضريحه، ويمضي على هذا الحال من الحيرة والصراع الفكري والنفسي، لينتهي بسؤال نفسه في ذروة صراعه الدرامي معها، فيما لو كان سيمسك أول الخيط الذي يوصله لتلك المرأة، في حال عبث بالكلمات وبعثر الورق، وأمضى العقد الأسود بينه وبين الشيطان.

نفهم مما سلف أن المناجاة طريقة من طرائق الحوار الداخلي، تقدم أفكار الشخصية وهواجسها في حالٍ من التنظيم - أكثر من المونولوج- وقد ((تلطف المناجاة بالالتجاء إلى بعض الحيل التي من قبيل جعل المتكلم يوجه حديثه فيها إلى أحد الحيوانات أو إلى صورة من الصور أو شيء آخر))(٦٩)، كما قد يتوجه المتكلم أو الشاعر إلى قوى ميتافيزيقية فوقية كما هو مأثورٌ ومعروف في المناجاة الدينية، وهو ما حصل في قصيدة "ضغائن الناس"(٧٠) إذ يقول الشاعر:

إنّ قلبي خالٍ من الحب، يا ربّ
وهذي ضغائن الناس تسعى ،
مثلما تَنشدُ السلاحفُ ماء البحر .
هلْ أرتضيك أنتَ ملاذاً؟
فبساطي رملٌ، ومتكأي ملحٌ ،
وبيتي مما تحوكُ العناكبْ .
أمْ ألبّي نداءَ ربٍّ سواكا
في خلايا دمي، التي تتعرّى
كلَّ فجرٍ للشمس .
لكنَّ فجرا
آخراً يستعيدها لسماد الأرض؟
إني خالٍ من الحبِّ يا رب ،

فمرأى جلدي كمرأى لِحاءٍ ،
ومذاقي أمرّ من أنْ أُواري ،
وغدي بعدُ في غشاءِ جنينٍ
أسقطته الأيام .
أحببتُ، أحببتُ....ولكن! ....

فالشاعر ينزع نحو مخاطبة ربه، وهو في حالٍ من الحيرة، التي تدفعه نحو الدخول في صراعٍ مع الذات، فهو لا يستطيع أن يقرر أي اتجاه سيسلك، أيرتضي ربه ملاذاً، أم يلبي نداء سواه في خلايا الدم، فهو يرزح تحت عبأ ثقيل، يجرده من الصبر ويهز ايمانه، فهذه "ضغائن الناس " تسعى، وهو لا يملك أملاً بالمستقبل فغده أجهض قبل أن يرى النور، فبأي عروة سيستمسك، بالحب مثلاً، فهو قد حاول ذلك "ولكن!".

**ج- التجنبية (الحديث الجانبي)** Aside:

هي نوعٌ آخر من التكنيكات التي تهتم بتقديم المحتوى الذهني للشخصية الدرامية وهي عبارة عن كلام يقال على انفراد أو ملاحظة يبديها الممثل ويفترض أن الممثلين الآخرين لا يسمعونها[٧١]، وكانت هذه الحيلة من سمات الملاهي الرومانية، غير أن استعمالها قلَّ بظهور التيار الواقعي، وقد أطلق عليها ذلك اللفظ؛ لأن ملقيها ينتحي – في العادة – جانباً من المسرح، ويَفترض أنّ الممثلين الآخرين الموجودين معه في المشهد المنظور فوق خشبة المسرح، لا يسمعونه، وعلى هذا فهو يُجنبهم السماع[٧٢].

وفيما يخص الشعر الحديث، فإن الشاعر يتخيل جمهوراً أو شخصاً إلى جواره، ثم يبادله العبارة، طالباً منه أن يصدقه، أو أن يتذكر معه، أو أن يزوده

بمعلومات عنه أو عن الآخرين، فمثلاً يقول فوزي كريم في قصيدة "مرثية الحمل الضال"[٧٣]:

وطّنتُ النفسَ على الايقاع المتباطئْ ،
هلْ تذكُرُ؟ حتى يفلتَ من بين يدينا العدّاءون
تحت الراياتْ .
جيلٌ يتفشّى فيهم، مثل حراشف سمكٍ، موتُهمُ
المتواطئْ ،
وتحلُّ اللعنةُ فيهم، آياتٍ آياتْ .

فالشاعر قام بتوظيف هذه التقنية المسرحية في أثناء حديثه الخاطف إلى الآخر، في العبارة القصيرة "هل تذكر؟"، وكأن هناك مستمعاً آخر يصغي إليه، ويُصادق على قوله، وبذا ينتقل الشاعر بتجربته من حال التسطيح والاستواء والحركة باتجاه واحد، إلى حال من التوتر الناشئ عن تصوير جوانب تلك التجربة كافة الظاهرة منها والباطنة، بكل إخلاص.

كذلك نصادف هذه التقنية الدرامية في قصيدة "ثلاثة تخطيطات بالأسود/٢- سعدي يوسف"[٧٤] إذ يقول الشاعر:

يا نديمي، ويا نديمَ الثريّا
ما لكأسٍ يحلُّ مرَّ المذاقِ
بين كفّي ورغبةٍ باغتباقِ!
أنفضُ الثوبَ عن بقايا رمادٍ
ساقطٍ من توهّجي واحتراقي!
وألّبّي، وإنني أوهمُ النفسَ، نداءاً يطلُّ من شفتيّا ،
سائلاً عن موسْوسٍ كان حيّا

في ردائي : نعم وما زالَ حيّا
يتحاشى ليلاً بكفين، شُدّت عُروةُ الليلِ فيهما بوثاقِ .
آه من رغبةٍ تحاولُ شيّا ،
عَلّ فجراً يحنو عليها نديّا!

نجد تقنية التجنبية في عبارة "نعم وما زال حيا" وكأن صوتاً آخر أو مستمعاً يكذبه في رؤيته، أو أن ذلك المستمع (قد يكون الصوت الداخلي للشاعر) يتساءل عما إذا ما زال ذلك "الموسوس" حياً – باعتبار أن الشاعر قد أسند حياته إلى الفعل الماضي الناقص "كان" الذي يفيد الاستغراق في الزمن الماضي- مما يسبغ بعداً ذهنياً يستفز مشاعر المتابعة للتجربة، ويحول الصوت الفردي الذاتي إلى موقفٍ درامي، وليس مجرد سرد عادي يعتمد التبئير الذاتي.

**د- دراما الممثل الواحد** (Monodrama):

هي عبارة عن عمل مسرحي مُتكامل يكتب لممثل واحد فقط، كي يؤديه بمفرده على خشبة المسرح[٧٥]، وتسمى –ايضا- المونودراما ، ويعتبر من الفنون المتأخرة نسبياً إذ ((يؤرخ لبداية ظهورها بأواخر القرن الثامن عشر في المانيا))[٧٦].

وقد وظف فوزي كريم هذا النوع من الدراما في شعره، من خلال اضطلاعه بدور الممثل الواحد، الذي تدور كل الأحداث على لسانه هو، من دون وجود فعلي لبقية الشخصيات، مثال ذلك ما نجده في قصيدة "نجمة البراءة"[٧٧]:

في الشارعِ المبتلِّ كانَ الماءْ
شَواطِئاً، تلمَّستها وحشةُ المساءْ ،

فانحدرتْ دوني .
رأيتُ نجمةَ البراءة
ـ في وحْشةِ الطريق ـ مِصباحاً وحيداً
لاذَ في صمْتي .
وجهُ أبي هُنا ووجهُ أمّي
على جبيني زَهْرةٌ، يرسمها الساعونَ في الفجرِ .
تُرى هل وقفَ النهارْ
عندَ خُطاهمْ، أم تُرى استقرّتْ الرياحُ فوقَ جَسدي
واتكأ الغبارْ .
وسِعْتُ، صارتْ خُطوتي غديراً
لخطوهمْ، ويقْظتي سريرا .
ولم أنمْ دونهمُ ،
وفوقَ زندي وشمُ أوليائهمْ...
وجهي مع الرياح (لا
يمتحنُ الترابُ عشرةَ التراب!)
وحينما انحنيتُ (ما انحنيتُ خشيةً
على جَبيني، ما خشيتُ زهرةَ اليباب!)
...رأيتُ: هذي سَوْرةُ القدمْ
في الشارعِ المبتلِّ، هذي نجمةُ البراءة
وهذهِ مدينتي، يُلقي عليها الله ،
من قدمِ الساعين قبلَ الفجرِ، من زهرتهم، رِداءه .
شرِقتُ بالدموعِ يا أحبَّتي وصَحبي

ومتُّ تحتَ وحشةِ المساء

من فرحٍ...

نجد أن الشاعر قام بتأدية الدور كاملاً، وخاطب جمهوره في المقطع الأخير من القصيدة حين وجه الكلام إليهم، بقوله" شرِقتُ بالدموعِ يا أحبَّتي وصَحبي " وهذا النسق من الخطاب الدرامي يخرج عن المونولوج الداخلي، لأن الشاعر يخاطب مجموعة من الجمهور أو المستمعين، وهو يخرج – أيضاً- عن المناجاة؛ لأن المناجاة تكون للنفس، وليست للمستمعين، والعبارة السابقة اختص بها الجمهور، ثم قام بتمثيل ما يشعر به وحده، بعد أن حدد المكان المسرحي الذي تجري فيه الأحداث "الشارع المبتل"، فهو إذاً بطل العمل الذي يضطلع فيه بدور المشهد منفرداً، مصوراً الأحداث الخارجية المحيطة، فضلاً عن عرضه لما يختلج في نفسه من حوارات داخلية تأخذ هيأة المونولوج عبر خواطر تنثال من ذهنه دون تقييد ، قام بتمييزها عن طريق وضعها بين الأقواس.

ومن القصائد الأُخرى المبنية على وفق هذا النسق الدرامي، قصيدة "حلول الظلام"[٧٨]، حيث يكرر الشاعر خطابه إلى الجمهور عبر الدال (إخوتي) فيقول:

إنني طارئٌ، إخوتي ،

لن أخلِّفَ مأثرةً أو خديعة .

إنني شاعرٌ يعرفُ السرِّ يفشيه بين الوهاد

للثعابينِ والجنِ ،

يُنشدُه للجبالِ المنيعة ،

حيث لا يرتقي النسرُ .

إني أخالفكُم، إخوتي، الرأيَ ،
أصطادُ دونكم الكلماتْ
بالمخالبِ... أفرغُها من دلالتها، مثلما يُفرغُ العنكبوتْ
ضحيَّته .
وكذلك في المعتقدْ ،
حيثُ يثري كيانيَ مالا يقدّس .
وإذا احتقنتْ في دمي رغبةٌ للكلامْ ،
سيحلُّ الظلامْ
وتضلُّ القوافلْ .

فالشاعر قد قام بتمثيل ما يشعر به بوصفه "شاعراً" متفرداً "يعرف السر" ويلامس الحقيقة، فهو البطل الرئيسي للقصة، وأما بقية الشخصيات المتخيلة فدورها محكي على لسانه، وهو الذي بدأ هذه الدراما وطورها مبيناً موقفه الفني والفكري، حتى ينهيها بحلول الظلام وضلال القوافي إذا ما تملكته رغبة في الكلام، وهذا النسق الدرامي في سرد الموقف قد أسبغ عليه نوعاً من الحيوية والحركة، ربما أكسبته بكارة في التعبير لم تكن معروفة من قبل في القصائد.

**هـ - المونولوج الدرامي** (Dramatic Monologue):

يقع المونولوج الدرامي في قالب شعري غالباً، ويقدم صراعاً أو حواراً مع الآخر الذي يفترضه قائل المونولوج، وهو يختلف عن المونولوج الداخلي الذي يصور خواطر تنثال على ذهن الشخصية في وقت التحدث، ويمكن أن يقع في فنون أدبية أخرى غير الشعر، في حين أن المونولوج الدرامي ينبني على تصوير الصراع النفسي والذهني للشخصية المتحدثة، فهو ((قصيدةٌ تتكون من كلمات

حوارية يوجهها شخص واحد إلى مستمع لا يتكلم، وإنما يفترض وجوده فحسب، وهذه القصيدة تكون حوارية، ولكن حذف أحد ركني الحوار فيها أو اقتصر وجوده على ما نلمحه في المونولوج من ردود على تساؤلاته، أو تفاعل مع أفكاره، وعادة ما يكون من قبيل إبراز الصراع أو صناعة المفارقة))[٧٩]، ومن نماذجه في شعر فوزي كريم ما نصادفه في قصيدة "سابع المستحيلات"[٨٠]:

قلْ لصوتٍ جَريحْ :
نحن أبناءُ موتين، رملٍ وريحْ .
قلْ لنجمٍ قريبْ :
نحن هذي الطيورُ على طرفٍ من شراعٍ غريبْ .
قلْ ليومٍ مضى :
ما احتمينا بيومٍ سواك .
قلْ لحاضرة العشق :
نحنُ البيوتُ الأليفة ،
شارعٌ تنْثني كلُّ أحيائه في دوارِ المصابيحِ للعائدين
من ظلام المسرّات، حيث العلامة
يوم كان أبي يترجّل فجراً ليرقبَ شمسَ القيامة .
قلْ لصوتٍ جريحٍ ،
لنجمٍ قريبٍ ،
ليومٍ مضى :
أنتَ تبحثُ عن سابعِ المستحيلاتِ مثلي،
وتكتبُ مرثيّةً للجميع .

يتحقق هذا النسق الدرامي في هذه القصيدة، بناءً على العلاقة الاسنادية القائمة على اسناد الفعل في صيغة الأمر (قلْ) إلى ضمير المخاطب، والذي يؤدي عبر تواتره إلى دفع نسق الخطاب الشعري إلى ذرى درامية، عن طريق استدعاء المتلقي وتضمينه داخل النص الشعري، ليتحول ((إلى خطاب درامي قائم على مفهوم التبادل، أي تشريك المتلقي في العملية التواصلية وجعله طرفاً فاعلاً في انتاج النص))[٨١]، وهو ما يفضي بالخطاب الشعري إلى أداء الوظيفة الإفهامية، التي تعد الوظيفة المُميِّزة للخطاب المسرحي[٨٢]، بحسب ياكوبسن.

كذلك نجد هذا النوع من المونولوج في قصيدة "القلعة"[٨٣]، إذ يقول الشاعر:

وأنتَ يا شاعر
يا من تجلّيتَ زماناً، ووطئت الأرضَ مُزْدانا .
يا حفنةَ الرماد ،
أيها الارثُ الذي ورثتُ ، يا نيْزكَ تجوالي ،
ويا ثوبي الذي اهترأ .
كم راعَني بردٌ بأطرافكَ ،
فجرٌ شاحبٌ في مقلتيكَ ،
قبضةٌ من الصدأ
على الجبينْ!!
أكلما أنهكني التجوالُ ألتقيكَ !
كاتماً جذوتَكَ الأولى
ونورَ فجركَ الأولْ!
هل أنت ذاك الشبحُ المنبئُ عن ماضي
أم أنتَ وهمي

أيها الشاعر؟!
كم ارتضيتُ ،أنْ ألوحَ
جسَداً وظلاً
وزائلا وخالداً لا يَبْلى ،
أنشدُ في الفقدانِ ما يُقيمُ أودي
وفي السّرابِ وعدي
تعبتُ من مكائدي، وما ارتضيتُ حلّا.

إن الشاعر يرسم صورةً واعيةً "لذاته الشاعرة" بوصفها "ذات وجودية" عرضية حادثة، أو آنية تمثل الشاعر (الآن- هنا) في فضاء الشعر، وهي تحاور "ذات الشاعر" فيه، أي حقيقته أو هويته الشخصية، التي تمثل وضع الشاعر خارج الشعر أي قبل أن يصبح في الوجود الشعري(٨٤)، وهنا تتصارع الذاتين وتتواجهان عبر حوار فردي تقوم به الذات الأولى، التي تمثل وضع الشاعر الآني داخل الكون الشعري وقد أخذ (الآن- هنا) في التجربة، يواجه بإمكاناته الشعرية حقيقة وضعه خارج الشعر بوصفه شاعراً يحمل معاناته الخاصة، باحثاً عن الحقيقة في عالمه الباطني، أو في خارج هذا العالم(٨٥).

**ثانياً: الحوار الدرامي (Dramatic Dialogue)**

يأخذ الحوار دوراً طليعياً ورائداً في تأسيس النسق الدرامي، فمن خلاله تتجلى وتبرز العناصر الرئيسة في الدراما، لتأخذ هيأتها في الخطاب الأدبي بكل عفويّة ومن دون أي تكلف أو صنعة، فإذا كان البناء الدرامي ينمو ويتطور عبر تفاعل الأحداث والشخصيات، فإن الحوار هو وسيلة هذا التفاعل، فهو الأداة التي تكشف عن الشخصيات وتقوم مقام المؤلف (في

القصة أو الرواية) في سرد الأحداث وتحليل المواقف، والكشف عن نوازع الشخصيات[٨٦].

كذلك يُعدُّ الحوار العنصر الأبرز في المسرحية، به يبرهن ((الكاتب عن فكرته المركزية، ويكشف به عن شخصياته، ويمنطق به الصراع))[٨٧]، فالحوار الدرامي يختلف عن الحديث الاعتيادي، بطبيعته الصراعية وقدرته على ربط الأبطال، فهو يطارد باستمرار هدفاً معينا، ومن خصوصيته أنْ لا بد من أن يتعارض مع هدف مقابل.

نفهم مما سلف أن الحوار الدرامي في الخطاب الشعري لابد وأن يتوفر على عناصر الدراما، من صراع وتصاعدية للحدث والحركة، واختلاف الشخصيات (الأصوات) وتعددها، فهو أقرب إلى المسرح منه إلى القصة، وهنا لا بد من التمييز بينه وبين الحوار السردي أو القصصي، حيث يتجه فيه الشاعر إلى عرض قصة حدثت في الماضي أو سرد حوار حدث بين شخصيات قد يكون اخترعها من نسيج خياله، مُتخذاً صيغ (قال، قلت، قالت...)، وهو يختلف عن الحوار المسرحي كونه يستعصي على أن يؤدى كما يؤدى الحوار المسرحي؛ لأنه وثيق الصلة بالسرد القصصي والوصف والتحليل، وأنّ بإمكان الشاعر في أثناء سرد الحوار القصصي أن يختصر ولا يلزم نفسه بالوقت، فقد ينتقل إلى الحديث غير المباشر ويُعلق الحوار إذا شاء مستخدماً القص الصريح، أما الكاتب المسرحي فلا يستطيع أن يفعل شيئاً من ذلك، بل عليه أن يمضي في الحوار[٨٨].

وقد سخر الشعراء المحدثون الحوارَ الدرامي بمقوماته وصفاته المسرحية، بشكل يبتعد تماماً عن الذاتية الغنائية المعهودة، ((فالشاعر أصبح ينتهج منهج المؤلف المسرحي، فينفصل تماماً عن شخوص الحوار، ويجعلها تنطق بِلسانها

وفكرها هي﴿من﴾ دون تدخله أو سيطرته عليها أو فرض فكرته ووجهة نظره على الشخصيات، حتى يتم له بناء تجربته بشكلٍ دراميٍ موضوعيّ، وليس ذاتياً غنائياً، كما يحدث في القصيدة الغنائية التقليدية))[٨٩].

يمكننا عدُّ قصيدة "حوار آخر الليل"[٩٠] من أهم القصائد التي تجسد هذه التقنية الدرامية، حيث نلحظ الحوار المباشر بين الشاعر والشخصية الأخرى، على وفق طريقة السؤال والجواب :

زائرتي في الليلِ هل سمعتِ هذا
الخبرَ الجميلْ
والوعدَ من صومعة، مات بها من قبل ألفُ جيل؟
:جاء نبيّ الحبّ في خُطوته بشارة
وفي يديه قسمُ الفلاح أنّ أرضه حجارة
وأن بيتَ العرس، لا يدخله قتيلْ!
ـ سمعتُ أن النجم
أقربُ للدخيلْ
من شرفِ العبارةْ
وأن دربَ الموتَ في دموعٍ من
رأيتهم طويلْ
زائرتي في الليل هل رأيتِ
من يحملُ القنديلْ
لليلة العرسِ، ويُخفي دونَه الإشارة؟
ـ رأيتهم من قبل في العيون
تحملهم أشرعةٌ خضراءْ

تبيت في ذاكرةِ الصغارِ كالبشارة .
رأيتهم في رحم النساءْ!
زائرتي في الليل
هل رأيت في وجوهِهم أجملَ مما
تعشق النساء؟
ـ رأيتهم أرضاً، كأن النهار
أوقدَ فيها الشمسَ للضائعين .
رأيتهم أرضاً، شراييِنها
ترسم اسطورَتَها في الجبينْ .
زائرتي في الليل ،
نحنُ بنينا لغةَ الموتِ وذُقنا لبنَ الخسارة!
...زائرتي، نحنُ قَتلنا السنين
ولم نر التاجَ، ولا الامارة!

فالشاعر موجود بكيانه الذاتي، الذي يمثل إحدى الشخصيتين المتحاورتين، أما الشخصية الأخرى فقد أشار إليها بقوله "زائرتي في الليل" من دون أن يعطي مزيداً من التفاصيل، مكرراً هذه العبارة مع كل سؤال أو خطاب موجه إليها، وكأن الشاعر نفسه يجهل من تكون، وقد تبطن هذا الحوار صراعٌ خفي بين الأمل بالآتي والحلم بمستقبل واعد يحمله "الخبر الجميل"، وبين خيبة الواقع ومرارة التاريخ، وبعد تبادل وجهات النظر بين الشخصيتين، يختم الشاعر بما توصل إليه من قناعة، مفادها أن سبب ما جرى وما يجري في الواقع المرير هو من صنع أيدينا، فنحن من بنينا لغة الموتِ وقتلنا السنين أملاً بالإمارة والملك من دون أن ننال شيئا.

كما قد يستحوذ الحوار الدرامي على مجمل بناء القصيدة، وينفرد بها؛ ليهيمن النسق الدرامي على الخطاب الشعري، كما هو الحال في قصيدة "الراعي (حوارية)"[٩١]:

ـ منْ أنتَ؟
ـ راعي غنمٍ أبحثُ عن ظلٍّ. ومنْ تكونْ؟
ـ راعٍ لأرواحِ الذين قُتلوا في الحربِ .
لا أبحثُ عن ظلٍّ، ففي النهارْ
تطوفُ بي الأسماكُ في حدائقِ الغَرْقى وفي المساءْ
أخرجُ للموْتى الذين سكَنوا الرِّمال .
أمسحُ عنْ
كلِّ لسانٍ عُقْدَةَ السؤال
عمَّا جرى .
ـ في الحربِ؟؟
ـ فيها وعلى مَدارِها .
ـ لكنني لم أرَ ما يتركُه الأمواتُ من أثَر
على امتدادِ بَصري؟
ـ إبحثْ تجدْ .
ـ كيف؟
ـ في الفراغْ لأنه يُعيدُ ذكرى ما .
ـ إلى ذاكرتي؟
ـ إلى دمِكْ .
ـ لكنني

أقرأ في القَتْلى انتسابي لذَويهم
وإلى ماشيتي أنتسب .
ـ الشُّهداءَ يا صديقي قَطعوا فروعَهم ،
فلا انتسابَ لهمُ .
وحَرقوا جذورهم ،
فلا يعودون إلى أحَدْ .
لشدّ ما يَحْترسون .
يأمنونَ الليلَ والسُّرى ،
ففيهما رائحةُ المَنْفى عن النهار
وعن رَغائب الجَسَدْ.
ـ وكيفَ أصبحْتَ لهمْ راعياً؟
ـ لأنني
لم أكتُبْ النشيدَ باسمِ بَعْثِهم ثانيةً .

هذه الحوارية تدور بين راعيين، احدهما يرعى "الأغنام" والآخر يرعى الأرواح (الشاعر)، ويتجه الحوار نحو التعريف بصفات الشخصيات المتحاورة، وتكوينها الفكري والنفسي، من خلال السؤال المباشر المُتبادل بين كِلا الشخصيتين عن هويتهما "من أنت؟ / ومن تكون؟" أما موضوع المحاورة الرئيسي، فهو (القتلى/ الشهداء) وحوله تتقاطع وجهات النظر وتتواجه الأصوات المتحاورة، فكل منها يحمل رؤياه المختلفة وفكره الخاص، لذا تكثر الصيغ التساؤلية داخل المحاورة، وبالتالي تتكاثف الحركة ويزداد التوتر، حتى يصل الحدث إلى قمته عندما يبادر الصوت الأول (راعي الأغنام)

بسؤال الآخر عن الكيفية التي أصبح بها راعياً للأرواح، فيجيب بأنه لم يساوم أو ينافق في ظلِّ رايةٍ أو ايدلوجيا معينة، ليكتب لهم "نشيداً" أعمى باسم بعثهم الجديد.

كما قد يتلبس الحوار الدرامي بهيأة الحوار المتسارع (Repartee) الذي يدور بين شخصين أو أكثر في إيقاع سريع، يدل على حضور البديهة، كما جاء في قصيدة "الأندلسيون/٣"[٩٢]:

في الشاحنةِ شبابٌ مكْتَهلٌ
يختلسُ النَّظرَ إليّ .
يكتَرثُ بأسئلتي ويواربُ .
ـ مَنْ أنتَ؟
ـ دخانْ
ـ ومدارُكَ؟
ـ هذا الجبلُ وهذا البحرُ ،
وبينهما "ناسُ الغيوانْ"
عائلتي في التجوال ،
وبيتي في كلِّ مكانْ .

نجد أن الشاعر قد عدل عن السرد إلى الحوار ليعود بعد ذلك لمواصلة الحكي (السرد) مرةً أخرى، بحسب ما تمليه التجربة عليه، وقد أفاد الشاعر من هذه التقنية بتقديم جوانب شخصيته على لسانها – ولو بصورة خاطفة ومواربة- مما أسبغ بُعداً موضوعياً على تجربته، وأسهمَ في تأليف النسق الدرامي داخل القصيدة.

**ثالثاً: تعدد الأصوات (Polyphony)**

الدراما تقوم أساساً على التعددية، وهي من أهم أُسس التغيُّر في عالمنا الأدبي المعاصر، فلم يعد المبدع أسير وجهة نظر فردية أو موقف محدّد ، فقد أدرك شعراء التجربة الجديدة (شعر التفعيلة) أنّ الحياة ليست إلّا دراما ممتدة عبر التاريخ، طرفاها الإنسان والزمان، من ثم أدركوا – من خلال ذلك- أنهم ورثت المأثور الإنساني كله، وكان طبيعياً- نتيجة إحساسهم بالإطار التاريخي الذي يضم صوت كل منهم إلى أصوات معاصريه، وكل الأصوات التي سبقته – أن نجد الشاعر يُفسح المجال في قصيدته للأصوات التي تتجاوب معه، والتي مرَّت ذات يوم بتجربة مشابهة لتجربته، وليس هذا إلا إيماناً منه بوحدة التجربة الإنسانية وشموليتها[٩٣]، فالشاعر الحديث كثيراً ما يرتدي الأقنعة وكأنه يمثل غيره، وقد وضع "إليوت" تمييزاً لأصوات الشعر الثلاثة، فالصوت الأول يمثله الشعر الغنائي الذي يتحدث فيه الشاعر بصوته المفرد، والصوت الثاني يمثله الشعر الذي يتحدث فيه الشاعر بصوت غيره، وأما الصوت الثالث فهو الذي يتحدث فيه الشاعر بعدة أصوات، وهو الشعر الدرامي أو المسرحي[٩٤].

وقد شاعت هذه التقنية في بناء الرواية والمسرحية، بالإضافة إلى القصيدة الحديثة، كونها تجسد الأبعاد الرؤيوية في تصارعها وتحاورها وتبادلها لوجهات النظر فيما بينها، ويزيد تأثيرها في حال وجود إشارات تاريخية أو تضمين أصوات تراثية لها وزنها التاريخي أو السياسي أو الاجتماعي؛ لأن الخلفيات التاريخية أقدر على التأثير من المناظر والخلفيات المصنوعة حديثاً[٩٥]، ففي الفن

الدرامي لا يستطيع المتفرج أن يقبل فكرة الوسيط (الراوي) في السرد[٩٦]، الذي ينوب عن الشخصيات وينقل الأحداث بحسب وجهة نظره الخاصة.

قد تأتي هذه الأصوات المتعددة، على شكل أصوات مُضمنة من التراث التاريخي أو الاسطوري، سواء أكانت حقيقية أم وهمية خيالية، كما في قصيدة "حلم ديموزي المريع"[٩٧]، وفيها اعتمد الشاعر في توزيع الفضاء الشعري على ظاهرة الترقيم، التي تعتبر ((دالاً من الدّوال الخطية المنشئة للمدلول الدرامي))[٩٨]، فالنص الشعري لا يُقدَّم في شكل وحدة مُتصلة الأجزاء، بل إنه ينحو نحو التجزئة إلى أقسام مختلفة تحمل عناوين فرعية تُحيل – في الغالب- على ماهية الصوت المُتحدث، إذ تتضمن المقاطع الشعرية المرقمة والمعنونة سلسلة من الصور المتوالدة والحركات المنتشرة في شكل لوحات أو مشاهد متفاوتة الطول، وموزعة حسب فواصل مساحيّة بيضاء تحيل على البناء المعماري للدراما، يقول الشاعر في المقطع الأول (الصوت الأول):

**١- الانسحاب إلى الماء**

إلى الماء ،
توهمني في الظلامِ الجنادبُ، أني نذيرٌ
وأن البيوتَ على كاهلِ الأرضِ منذورةٌ للخرابْ
وأن حفيفَ ثيابي كتابْ
يفاجئُني باحتدامِ الحقائق .
وتنتابُني لحظةُ الطين ،
رائحةٌ لارتطام القوارب بالريحِ مشؤومةُ العاقبة ،

وينفردُ الموتُ بي .
كم تطاوعني عزلتي ،
وأشمُّ رمادَ الكواكبِ في الموجةِ الهاربة!!
إلى الماء، أُحكم أسلاكَ خطوي
ولا أترددُ. كانت طريقي
لمثواهُ وحلا .
بطيئاً أخوّضُ في غابةِ الطينِ ،
أدخلُ مملكةَ الطينِ طفلا .
هنا سوفَ أَدفأُ ،
في ظلِّ صفصافة "إينانا" الغريقة
وفي ظلِّ نخلٍ غريقٍ لسومر .
هنا ألتقي ،
وهنا أنتقي الصحبةَ الصالحة .

لسومرَ لوحٌ غريق
من الطين. تنهيدةٌ وعزاء لبعضي
ومثواه أرضي .
لسومر هذي الطريق
لسومر هذي الطريق

في هذا المقطع يتقنع الشاعر اسطورة "تموز أو ديموز" إله الخصب عند العراقيين القدامى، فهو يتحدث بصوته ولكن على وفق رؤيته الخاصة، لنجد أنفسنا في عالم جديد هو "عالم الرؤيا" الخاص بفوزي كريم، كما تعانيه "أناه"

الرائيـة (الآن - هنـا) في سـياق التجربـة، أو في لحظـة القـول الشـعري، فنجـد الشـاعر يتحـدث بصـوت "ديمـوز" مـن دون أن يتماهـا معـه، فهـو يتحـدث مـن خلالـه عـن نفسـه، متجـرداً عـن ذاتيتـه، ليـتكلم بضـمير الأنـا ويقصـد "هـو"، والشـاعر هنـا يتنـاول موضـوعة المـوت أو الحقيقـة الأزليـة للفنـاء، ففـي سـياق التجربة ينفرد بـه المـوت، وتطاوعـه عزلتـه، ليخـوض في غابـة الطـين أو العـالم السفلي، حتى يعود طفلاً ويتقبل الحقيقة الثابتة لنهاية الموجودات.

أما في المقطع الثاني، فنصـادف صـوتاً آخـر، يتـداخل مـع الصـوت الأول، ليكمل بقية المشهد التراجيدي:

**٢ـ الغريق**

ظلالُ زوارق صيدٍ، وأسمالُ قتلى .
زمانٌ يجرّدُ محنته عند مائكَ
فصلا ففصلا...
وإني غريقٌ
أوحّدُ في لحظة الطين ما كان أو ما يكونْ
ولي صحبةُ الآلهة .
ومجراك يا نهرُ إيقاعُ كوني .
أحيطُ الدمَ المتكلسَ
والزمنَ المترسّبَ في دورةِ الحلزونْ
بدفء عظامي ،
وأقرأ في اللوحِ ما كتبَ الأولونْ .

إذا عدتُ ثانيةً

هلْ تُرى تعشبُ الرغباتُ .
وتكشفُ عن وردةٍ في محيطٍ يضجُّ برائحةِ الملح!
هل يتوقفُ نزف الضحايا؟!
وأيّ صديقٍ سأوثرُ لو عدتُ
من غادرَ النفسَ أو غدَرَ النفسَ!
أو من طوى السرَّ في لغةٍ لا تبينْ
وعانقَ عبرَ قناعِ الأكاذيبِ
أقنعةَ الآخرين؟!

فالشاعر يبدأ هذا المقطع بوصف المكان المسرحي الذي يقبع فيه الغريق، فلا يوجد غير ظلال زوارق للصيد وأسمال قتلى، أما الزمان فمفتوح يتعاقب بالمحن "فصلا ففصلا..."، ثم تقوم الشخصية بتقديم نفسها " وإني غريقٌ "، من ثم تصف ما يحيط بها من أجواء، وما تقوم به من أفعال، ليصل الحدث إلى ذروته عندما تدخل الشخصية في حيرة وتبدا مناجاة ذات طابع تساؤلي، فيما إذا كانت ستبعث ثانية، وإذا ما عادت للحياة، فهل تعشب الرغبات، وهل يتوقف نزف الضحايا، وأي صديق ستؤثر؟ من غدرَ أو من تقنع بالأكاذيب اقنعة الآخرين.

وفي المقطع الثالث نصادف صوتاً جديداً، فيما يشبه المونولوج الدرامي الذي يتحاور فيه ويتداخل الصوت القديم مع الواقع المعاصر، والزمن الماضي مع الزمن الحاضر، وهنا تبرز رؤية الشاعر ويتضحُ صوته أكثر من المقاطع السابقة إذ يقول:

**٣ـ النبوءة**

صوتُ من يرتمي كالذبيحةِ في الأفق؟
سيلٌ بلونِ الفضيحة !
تطفو الجذورُ، النذورُ ،
تخوتُ المقاهي العتيقةِ، أبوابُ بغداد
(بابُ المعظمِ أو بابُ عشتار)
أعمدةٌ وسقوفٌ
ونخلٌ كثيرُ وزرعُ .
صوتُ من يرتمي فوقَ كاهلِ هذا القطيعِ المهجّر!
من أي منفى تصلصلُ أسلاكُ محنته الشائكة!!
صوتُ من يترددُ أقبيةً من حجار ومعدنَ
في نفق الأمنيات!
صوتُ من يا أخي ونديمَ انتظاري !

أما المقطع الرابع، فهو عبارة عن صوت خارجي يتحدث بضمير الجماعة "نحن"، من دون أن يبتعد عن أبطال الدراما الشعرية، فهو صوت "الجوقة" الذي يعلق على الأحداث ويبرز معاناة الشخصيات الرئيسة، التي طالت محنتها "شتاء الرداءة" وصار "جميع الفصول"، وهي التي تتأمل "ربيع يطول" بها:

**٤ـ الأغنية**

يا شتاء الرداءة
كانت الأرضُ حكمتَنا ،
ومطامِحُنا لا تضيقُ بهذا الرداء .

فماذا نقولْ ،
ولنا رغباتُ الفصولِ التي تتوزَعُنا
واحتمالُ ربيعٍ يطولُ بنا
يوم جئتَ وصرتَ جميع الفصولْ ؟

وفي المقطع الخامس والأخير، يتدخلُ صوت جديدٌ آخر "الشاهد"، ليحكي لنا النهاية المأساوية لهذه التراجيديا، إذ لم يَعُدْ "ذلك الغريق" الذي قد يكون "ديموزي" نفسه، وهذه النهاية المُفارِقة المأساوية، لا تنطبق مع نهاية الأسطورة القديمة لانبعاث تموز، فالشاعر يتلبس قناع الأسطورة من دون أن يتوحد معها، بل إنه يخضعها لرؤياه الخاصة التي تتوائم والواقع المعاش، فيقول:

**٥ـ الشاهد**

لم يعدْ ذلك الغريقُ
ولا أعشبَ صخرُ السدود من الفيضانِ
وتعرّى لليل صنوان: راسٌ يتلظّى
وحكمةٌ من دخانِ .

قد يعتمد الشاعر على الحوار في عرض وجهات نظره المختلفة، عن طريق استحضار صوتين مستقلين أو أكثر، يجعلهما سبيلاً لطرح رؤاه المتشابكة، كما في قصيدة "الجندي المجهول"[٩٩]:

ـ "صدى خُطواتِ الجُنودِ، أتعرفها؟
إنّ ذاكرتي مُطْفأة .
ورائحةُ النَخْلِ؟ أحسبُ أنّ الربيعَ يعودُ
ففي الرُكنِ متّسعٌ للشقائقْ".

وعند النوافذِ والعَتَبات
يدبُّ بطيئاً وأخضرَ ظلُّ الدقائقْ .
ـ "أتسمعُ طرْقاً على البابِ؟ سَمْعي ثقيل
وأشعرُ بالبردِ. هذا شتاء طويل .
سأذهبُ كي أُحضِرَ المَدفأة".

فالقصيدة تتقولب داخل حوارٍ دراميٍّ يقوم بين صوتين مُستقلين، الأول هو الذي يُبادر بالسؤال، فيما يجيب الصوت الآخر، الذي يبدو منهكاً فذاكرته مُطفأة، وسمعهُ ثقيل، وهو يشعرُ بالبرد ويحسُّ بأنّ الشتاءَ طويلٌ.

كما قد يلجأ الشاعر لاستحضار مجموعة من الأصوات المتوازية والمستقلة، من دون التدخل في رسم وجهات النظر الخاصة بها، أو الكلام بالنيابة عنها، كما هو الحال في قصيدة "أبتعدُ مأخوذاً بالضوء"[١٠٠]:

يبدأُ من الرملِ جلساءُ، يهتكونَ عُذْرَةَ
الخطوطِ بهَفواتِهم .
"يُخرّفُ طفلٌ مهبولٌ بالموتِ فنلجأُ"
"نتوهمُ ظرفاءَ فنضْحكُ"
"نستْأصلُ الزائدةَ المستورةَ للكآبةِ فنستْوحِشُ"
"هل حدَّقَ بكَ الوالي يا فراشَ الملذّات؟"
"هل أُجْهِضَ طفلُكِ المريض وراءَ حوافرِ الخيول؟"
"هلْ كتبتَ القصيدةَ الممزّقة؟"
"ما اسمكَ؟ تخشى!"
"متى تحبّ، وراءَ الحب؟!"

فالشاعر ينقل ما قاله "الجلساء" بكل أمانة ومن دون أي تدخل، واضعاً إياه ضمن علامات الاقتباس، في إشارة إلى النقل الحرفي عن تلك الأصوات.

بعد أن استقر في وعي الشاعر المعاصر، أنه ثمرة الماضي كله، بكل حضاراته، وأنه صوتٌ بين الأصوات التي لا بد أن يحدث بين بعضها وبعضها تآلف وتجاوب، أخذ يضمن شعره بعض الأصوات التراثية، وحتى المعاصرة التي وجد فيها تأكيداً لصوته من جهة، وتأكيداً لوحدة التجربة الإنسانية من جهة أخرى[١٠١]، من هنا نجد في شعر فوزي كريم تضميناً للعديد من الأصوات المختلفة، فمثلاً نصادف صوت الشاعر الجاهلي عمرو بن معد يكرب في قصيدة "قارات الأوبئة"[١٠٢] فيما يخص بغضه للحرب ونزوعه إلى السلام مما يؤكد وحدة التجربة الإنسانية فيما يخص هذه الموضوعة بغض النظر عن المدى الزمني بين التجربتين وطبيعة كل منهما :

الحربُ رحىً
الحربُ غَشوم
"الحربُ أوّلُ ما تكونُ فتيّةً
تسعى بزينتها لكلّ جهولِ
حتّى إذا حميَت وشبَ ضرامها
عادت عجوزاً غيرَ ذاتِ خليلِ
شمْطاء جزّتْ رأسها وتعرّضت
مكروهةً للشمّ والتقبيلِ"

ومن ذلك ما نجده في قصيدة "عودة يوليوس/٢"[١٠٣] من تضمين لصوت أبي العلاء المعري:

"ويعتري النفسَ انكارٌ ومعرفةٌ

وكلٌ معنى له نفيٌ وايجابُ"

**رابعاً: الجوقة (Chorus)**

الجوقة (الكورس) هي الجماعة، أما مسرحياً فهي مجموعة من الممثلين يُعلقون على أحداث المسرحية، واحياناً يشتركون فيها[١٠٤]، وتعود مسألة إدخال الجوقة في المسرحية إلى أبعاد ضاربة في التاريخ فمنذ ((حضارة وادي الرافدين في العراق القديم، ومروراً بحضارة وادي النيل في مصر القديمة، وانتهاء بالحضارة اليونانية، كان الكورس هو الممثل المسرحي الأول الذي أنتجته هذه الحضارات العريقة الثلاث))[١٠٥].

وقد كان للجوقة شأنٌ عظيمٌ في الدراما الإغريقية، سواء أكانت "تراجيديا" أم "كوميديا"؛ ذلك لأن المؤلف المسرحي كان يلجأ إليها لقلة عدد الشخصيات التي تقوم بالأدوار، حيث كان يوظفها للتعليق على الأحداث أو شرحها أو سرد الأحداث صعبة التنفيذ على المسرح[١٠٦].

ويمكن تلخيص دور الجوقة في الدراما بالنقاط اللآتية:

١. توضيح الأحداث والتعليق عليها، كذلك التخفيف من حدّة التوتر الذي يُحسُّ به المشاهد من جرّاء تتابع المواقف التراجيدية العنيفة.
٢. القيام بدور تمثيلي، بمعنى أن تشترك في الحوار، مثل بقية الممثلين، ويكون حديثها أو إنشادها جزءاً من موضوع المسرحية.
٣. التعبير عن الرأي العام، بمعنى أن تثني على البطل وتمدحه في الأفعال الطيبة، وتذم الأفعال القبيحة، تتعاطف مع البطل في محنته، ولكنها لا تتوانى في نقده حينما يحيد عن الحق.[١٠٧]

ولما رأى الشاعر المعاصر تلك الوظائف الحيوية التي لعبتها الجوقة، قام باستحضارها إلى خطابه الشعري، لتدعيم النسق الدرامي، وليضيف إلى صوته أصواتاً أخرى تروي الأحداث أو تشارك فيها أو تعلق عليها، كما في قصيدة "حسين مردان"[١٠٨]:

يا قطارَ الشَمال
يا قطارِ الجَنوب
يا قطاراً صدئت بلونِ المحطةِ ،
نمتَ، استرحت أمام البيوت ،
هل تُريدُ اسمه
كان يكره بغدادَ ،
لكنّه حينَ يستودعُ الله فيها يموتْ .
علّمته الشوارعُ كيفَ يباغتُ ضوءاً ،
ويأسِرهُ ،
... علّمه الفقراءُ المباحونَ والمستريحونَ في النفي
حزنا قديماً ،
وحزناً جديداً ،
وحزناً تجاوَزَه بين مقهى الرصافةِ والبيتِ .
ـ هل أطرقَ اليومَ؟
ـ كان يَطرُقُ أبوابنا كلَّ يوم!

نجد أن الجوقة قد لعبت دوراً بارزاً في تقديم الشخصية المحورية إلى الجمهور، وتجدر الإشارة هنا إلى أن الشاعر عندما وظف الجوقة في هذه

القصيدة، لم يقدمْ لها، ولم يميزها عن بقية الشخصيات، وإنما أقحمها مباشرةً في خط سير الأحداث، مستفيداً من صوتها في تقديم صفات بطله، موضوع القصيدة، الذي تتساءل عنه بصيغة سؤال استنكاري، فهو لم يطرق اليوم مع أنه كان يطرق كل يوم.

بعدها تقوم الجوقة بقطع مجرى السرد، لتطرح السؤال نفسه الذي قامت بسؤاله في المرّة الأولى "هل تريد اسمه" وتشرع في تعداد صفاته وذكر أحواله من دون ذكر اسمه، وبذلك ترفع درجة التشويق والفضول لدى السامع/ القارئ لمعرفة شخصية هذا البطل:

ـ هل تريدُ اسمَه؟
واسمهُ صورةٌ في الهويّة
لم تُغادرْ حدوداً ،
ويكذِبُ
لكنّه حين يكذِبُ لا يسترُ الكذبُ عُريه .
ساهراً
ماجناً
دون ليلٍ ومُجنٍ وكفّاه في الخاصرة
سيدانِ من التعبِ الملكي ،
كان يعشقُ كلَّ النساء
ولكنه يستريحُ لعينينِ في الذاكرة .

وتعود الجوقة في المرة الثالثة لكسر حاجز الغموض والتشويق، لتعرفنا بشخصيتها المميزة، من غير أن تكتفي بذكر اسمه، فإنْ كان اسمه في الهوية

"حسين مردان" فهو في المقاهي يعرف باسمٍ آخر، وحين يعتزل الناس يمتلكُ اسماً خاصاً به:

ـ هلْ تريدُ اسْمَه؟
اسمُه في الهويّة... "حسين مردان"
واسمُه في الأزقَة "حسين مردان"
واسمُه في المقاهي..."الاله..."
واسمُه حينَ يعتزلُ الناسَ
..."آه".

وتقوم الجوقة في المقطع الأخير من القصيدة بمخاطبة الشخصية "حسين مردان" بطريقة موسيقية موقعة، هي بالأساس خطاب غير مباشر موجه إلى الجمهور، فيما يشبه المونولوج الدرامي، لتشيع خبر رحيله بطريقة شفافة، تتلاءم وهتافات الجوقة الجماعية:

يا حسين مردان ،
كيفَ تركتَ البابَ مفتوحاً
والليلُ لم يبدأْ، وكانَ السرُّ مفْضوحا .
وأنتَ قد تجهلُ أنّ الخمر في الندمانْ
ما زالَ يستحلفُ كلَّ ظلمةٍ
في "ساحة الميدانْ"
أن تستريحَ الآنْ ،
وأن يظلَّ القلبُ مجْروحا .

وقد تقفز الجوقة إلى قلب الحوار، لتلعب دور الممثل، وتتبادل الحديث مع الصوت المحوري في النص، كما جاء في قصيدة "شجرة الحلم/ ٢ـ أغنية"[١٠٩]:

ـ هل عرفتَ الجوعَ؟

ـ الجوعُ صديقي

مُنذُ صارَ الخبزُ جُرحاً في بلادي .

ـ والمياهُ؟

ـ كلماتُ الأرضِ

ـ ... والشاعرُ؟

ـ ... في الأُفقِ إلهُ .

ـ...

فالجوقة قد قامت بأداء دور تمثيلي، عن طريق تبادلها الحديث مع بطل القصيدة، مسلطة الضوء على مزيدٍ من الأحداث التي مرَّ بها البطل، وعلى بعض أفكاره ورؤاه.

وقد يصرح الشاعر بدور الجوقة، أو يمنحها مقطعاً خاصاً مُسماً بسمها، كما في قصيدة "الآم القديس"[١١٠] حيث تأخذ الجوقة المقطع الافتتاحي من القصيدة تحت عنوان (١ـ كورس)، ضمن بناء درامي متكامل للنص:

تعالَيْنَ، هذا التفجُّع أولى بكنَّ ،

انظرنَّ ،

ترَيْنَ عريساً

تصبّر كالحملِ، أصبحَ عبءُ الصليبْ
عليه دليلاً
على ما اقترفنا
من الذنبِ .
من أنتَ ،
من أنتَ؟
حتى تغادرَ خيمةَ روحي
وتتركني لرمالِ الكثيبْ؟

وهكذا استطاع فوزي كريم الافادة من الامكانات الدرامية للجوقة، بما اضافته إلى النسق الدرامي، واسهمت في تدعيمه شكلاً ومضموناً.

## الملخص

يسعى البحث لاستجلاء أحد الأشكال التعبيرية المؤسسة للنص الشعري للشاعر "فوزي كريم"، والتي استطاع من خلالها تمثل تجربته الخاصة، عبر استثماره لطاقات اللغة الإبداعية، من دون الاقتصار على الوسائل التعبيرية للقصيدة التقليدية، وذلك باستزراع النص الشعري لألوان تعبيرية جديدة، مستوحاة من أحد الفنون الأدبية المجاورة، ونقصد به الفن الدرامي .

من هنا يطرح البحث مفهوم "النسق"، على وفق رؤية نقدية تنظر إلى النص الأدبي بوصفه نسقاً مركباً من عدة أنساق تتوزعه بصورة هرمية، بحيث

يكون أحدها مهيمناً يمنح النص هويته الأجناسية أو النوعية، مع وجود أنساق فرعية تتداخل وتتنافذ مع النسق المهيمن، من دون أن تؤلف شكلاً أدبياً مستقلاً.

وبعد استقراء البحث لمفردات المتن الشعري لفوزي كريم وجد أن النسق الدرامي المشتمل على الفكر المسرحي الموضوعي، يتألف من عدة تقنيات درامية تسهم في تدعيم المبنى الشعري، ولاسيما تقنيات، المونولوج، والحوار، وتعدد الأصوات، والجوقة.

يشتمل البحث على تمهيد يتناول المصطلحات الرئيسة المؤلفة لفكرته وهي "النسق" و"الدراما"، موضحاً العناصر الأساسية التي ينبغي توفرها في الفنون الدرامية، من ثم يتجه البحث لتناول الملامح الدرامية المستوحاة من فن المسرح، عبر دراسة التقنيات المكونة لتلك الملامح، مع التمثيل لكل منها بما وجدناه في شعر الشاعر.

**Abstract**

The research aims at clarifying the varied expression forms that found the poetic text for the poet "Fawzy Kareem" through which he represented his own experience via investing the language creative ability without been restricted to the expression methods of the traditional poem by founding new expression forms, for the poetic text ,derived from one of the near literary arts.

Hence the research put forward the concept of ( system ) according to a critical vision that look at the literary text as a system of many systems take the pyramids form, one of them dominated the text creating its identity , with sub-systems that coordinate with the dominating one without being independent.

Reading the elements of the poetic text of "Fawzy Kareem" , the researcher found that it has the objective thought of theatre, and consists of many dramatic techniques to support his poetic structure, especially the monologue , the dialogue and the chorus.

The research has an introduction which consist of the main terms which composed his thought that are "system" and "drama" , explain the essential elements which have to be there in the dramatic arts , then the research return to have the dramatic figures which inspired from the theatre , through study the techniques which build the figures , by giving examples for each one of them that we found in Fawzy Kareem poetry.

## هوامش البحث

(١) كتاب العين ،الخليل بن احمد الفراهيدي (١٧٠هـ) ،دار الكتب العلمية بيروت ،ط١ ،٢٠٠٣ ،مج٤ :٢١٨.(مادة :نسق)

(٢) ظ ،لسان العرب ،ابن منظور (٦٣٠- ٧١١هـ) ،دار احياء التراث العربي ،بيروت ،ط٣ ،مج١٤ :١٢٧.(مادة :نسق)

(٣) الظاهرة الشعرية العربية ،الحضور والغياب، حسين خمري ،منشورات اتحاد الكتاب العرب ،دمشق ،٢٠٠١ : ١٨٨.

(٤) ،ظ،القراءة النسقية ،سلطة البنية ووهم المحايثة ،احمد يوسف ،منشورات الاختلاف ،الجزائر ،٢٠٠٧ :١٢٠.

(٥) ، ظ، تحليل الشعر ،جان ميشال غوفار ،ترجمة محمد حمود ،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت،ط ،٢٠٠٨ :٩٩.

(٦) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة :سعيد علوش ،دار الكتاب البناني ،بيروت ،ط١ ،١٩٨٥،ص ٢١١.

(٧) ظ ، موت الانسان في الخطاب الفلسفي المعاصر (هيدجر ،ليفي شتراوس ،مشيل فوكو) ،عبد الرزاق الدواي ،دار الطليعة ،ط١ ،بيروت ١٩٩٢ :١٣٢.

(٨) ظ، الخطيئة والتكفير من البنيوية الى التشريحية ،نظرية وتطبيق ،عبد الله الغذامي ،المركز الثقافي العربي ،بيروت ،ط٦ ،٢٠٠٦: ٣٥

(٩) ،نظرية البنائية ،صلاح فضل ،دار الشروق ،القاهرة ،ط١ ،١٩٩٨: ص ٧٦.

(١٠) ،تقنيات السرد الروائي ،في ضوء المنهج البنيوي ،يمنى العيد ،دار الفارابي ،بيروت ،ط١ ،١٩٩٠:ص١٩٤.

(١١) القراءة النسقية :ص١٢١.

(١٢)عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو ،اديث كروزيل ،تر: جابر عصفور ،دار آفاق ،بغداد ،١٩٨٥ : ٢٩١.

(١٣) ،ظ،الخطيئة والتكفير: ٣٢ ونظرية البنائية :١٢٨.

(١٤)، تحليل الخطاب الادبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة ،محمد عزام ،منشورات اتحاد الكتاب العرب ،دمشق : ٣٤.

(١٥)،ظ: القراءة النسقية : ١٢١.

(١٦) ظ،إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد ،يوسف وغليسي ،منشورات الاختلاف ،الجزائر ،ط١ ،٢٠٠٨ : ١٢٠.

(١٧)، مشكلات فلسفية (٨) ،مشكلة البنية ،زكريا ابراهيم ،دار مصر : ٨.

(١٨) البنيوية والتفكيك (تطورات النقد الأدبي)، س. رافيندران، ترجمة خالدة حامد، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد ٢٠٠٢: ١٨.

(١٩) ، ظ، في رحاب الفكر والأدب ،علي المصري ،منشورات اتحاد الكتاب العرب ،دمشق ،١٩٩٨ : ٤٥.

(٢٠)، في رحاب الفكر والادب:٤٥

(٢)،ظ، النظرية الأدبية المعاصرة ،رامان سلدن ،تر :جابر عصفور ،دار قباء ،القاهرة ،١٩٩٨ :٨٨.

(٢٢) ظ، البنيوية والتفكيك: ٢٣.

(٢٣) م.ن: ٢٧.

(٢٤) القراءة النسقية :١١٦.

(٢٥) ظ ، المصدر نفسه.

(٢٦) ،ظ ، تحليل النص الشعري ،بنية القصيدة ،يوري لوتمان ،تر:محمد فتوح احمد ،دار المعارف ،القاهرة ١٩٩٥: ١٦٩-١٧٠، وكذلك ظ ،الأسلوبية وتحليل الخطاب ،منذر عياشي ،مركز الإنماء الحضاري ،ط١ ،٢٠٠٢ :٩٤.

(٢٧) ظ، نظرية البنائية :٢٥١.

(٢٨) بناء لغة الشعر :١٥٦

(٢٩) هيرمنيوطيقيا الشعر العربي ،نحو نظرية هيرمنيوطيقية في الشعرية ،يوسف اسكندر ،دار الشؤون الثقافية ،بغداد ،ط٢، ٢٠٠٩ :٦٥.

(٣٠) ظ، تحليل النص الشعري ،بنية القصيدة:١٧١

(٣١) ،ظ ،مجلة فصول ،المجلد الثالث،العدد الأول ،أكتوبر /نوفمبر /ديسمبر ١٩٨٢: ١٤٤.

(٣٢) ظ،بناء لغة الشعر :١٥٦

(٣٣) ظ، نظرية البنائية :٢٥١.

(٣٤) ظ، السرد والظاهرة الدرامية( دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم)، علي بن تميم، المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٣ بيروت: ٧.

(٣٥) البناء الدرامي: ٩.

(٣٦) ظ، تشريح الدراما، مارتن أسلن، ترجمة أسامة منزلجي، دار الشروق،ط١ ، عمان-الأردن ١٩٨٧: ١٥ والدرامه والدرامي، س. دبليو. دوسن، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي(٩٩)، وزارة الثقافة الاعلام، دار الرشيد: ١٩٨١.

(٣٧) معجم المصطلحات المسرحية، سمير عبد الرحيم، دار المأمون، ط١، بغداد ١٩٩٣: ٧٣.

(٣٨) سيمياء المسرح والدراما، كير إيلام: ٧، نقلاً عن السرد والظاهرة الدرامية: ٧.

(٣٩) الدلالة الإيحائية: ٢٨٤.

(٤٠) ظ، الاصول الدرامية في الشعر العربي، جلال الخياط، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، سلسلة دراسات(٣٠٤)، بغداد ١٩٨٢: ١١.

(٤١) ظ، السرد والظاهرة الدرامية: ٧.

(٤٢) أساليب الشعرية: ٨٦.

(٤٣) الشعر العربي المعاصر: ٢٨٤.

(٤٤) الدلالة الإيحائية: ٢٩٢.

(٤٥) ما الدرامية: يوسف اليوسف: ٢٩، نقلاً عن السرد والظاهرة الدرامية: ١٥.

(٤٦) نظرية الدراما، سينيشينا يانوثا، ترجمة نور الدين فارس، دار الشؤون الثقافية، ط١، بغداد ٢٠٠٩: ٢٩.

(٤٧) السرد والظاهرة الدرامية: ١٥

(٤٨) ظ، أزمة النص المسرحي، الموسوعة الصغيرة (١٧٣)، علي مزاحم عباس، دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٨٦: ٢٦.

(٤٩) ت.س. إليوت: ١٤٧.

(٥٠) السرد والظاهرة الدرامية: ١٦.

(٥١)ظ، التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر، محمد عجور، دائرة الثقافة والاعلام في الشارقة، ط١، الامارات ٢٠١٠: ٥٣.

(٥٢) معجم السرديات: ٤٣٢.

(٥٣) تيار الوعي في الرواية الحديثة، روبرت همفري، ترجمة محمود الربيعي، مكتبة الشباب، القاهرة ١٩٨٤: ١٥-١٦.

(٥٤) الشعر العربي المعاصر: ٢٩٤

(٥٥) ظ، معجم السرديات: ٤٣٦.

(٥٦) نظرية الدراما: ٢٩.

(٥٧) ظ، التقنيات الدرامية: ٥٦، ومعجم السرديات: ٤٣٤.

(٥٨) ظ، التقنيات الدرامية: ٦٠.

(٥٩) الديوان٢: ١٠.

(٦٠) ظ، تيار الوعي: ٤٣.

(٦١) آخر الغجر: ٥.

(٦٢) ظ، التقنيات الدرامية: ٦٤.

(٦٣) الديوان١: ١١٣.

(٦٤) الديوان١: ٢٦٥.

(٦٥) معجم المصطلحات المسرحيات: ٢١٦-٢١٧، كذلك ينظر معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب:٣٨٩.

(٦٦) ظ، التقنيات الدرامية: ٦٥

(٦٧) تيار الوعي: ٥٦.

(٦٨) الديوان١: ٢٤-٢٥.

(٦٩) تشريح المسرحية، مار جوري بولتن، ترجمة دريني خشبة ومصطفى بدوي، مكتبة الانجلومصرية، القاهرة ١٩٦٢: ١٥٢.

(٧٠) آخر الغجر: ٩-١٠.

(٧١) معجم المسرحيات: ١٩.

(٧٢) ظ، التقنيات الدرامية: ٦٩.

(٧٣) الديوان١: ٣٠.

(٧٤) الديوان١: ٤٤- ٤٥.

(٧٥) التقنيات الدرامية: ٧١، كذلك ينظر معجم المسرحيات: ١٥٥-١٥٦.

(٧٦) غواية المُتخيل المسرحي (مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد) ، عواد علي، المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت ١٩٩٧: ١٠٧.

(٧٧) الديوان٢: ١٨٦.

(٧٨) الديوان١: ١٥٦.

(٧٩)الشعر المسرحي، محمد عناني: ٥٣، نقلاً عن التقنيات الدرامية: ٧٩.

(٨٠) الديوان٢: ٥٨.

(٨١) الدلالة الإيحائية: ٢٩٥.

(٨٢) م.ن: ٢٩٦.

(٨٣) الديوان١: ١٠٦-١٠٧.

(٨٤) ظ، الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، عبد الواسع الحميري، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط١، بيروت ١٩٩٩: ١٢- ١٤.

(٨٥) ظ، ثياب الإمبراطور: ٥.

(٨٦) ظ، من فنون الأدب – المسرحية، عبد القادر القط، دار النهضة العربية، بيروت ١٩٧٨: ٣٣.

(٨٧) الكتابة وآلية التحليل (مسرح – سينما- تلفزيون)، شكيب خوري، بيسان للنشر والتوزيع والإعلام، ط١، بيروت ٢٠٠٨: ٣٢٥. كذلك ينظر نظرية الدراما:٧٠.

(٨٨) ظ، الحوار في شعر عبد الله البردوني، نوفل حمد خضر، رسالة ماجستير، جامعة الموصل ٢٠٠٢:١٠.

(٨٩) التقنيات الدرامية: ٩٢.

(٩٠) الديوان٢: ٢٢٣- ٢٢٥.

(٩١) الديوان١: ٣٦٣.

(٩٢) الديوان١: ٣٥٩- ٣٦٠.

(٩٣) ظ، الشعر العربي المعاصر: ٣٠٧.

(٩٤) ظ، الشعر المسرحي: ٤٨.

(٩٥) ظ، التقنيات الدرامية: ١٢٠.

(٩٦) ظ، البناء الدرامي، عبد العزيز حمودة، دار البشير، عمان- الأردن ١٩٨٨: ١٥٧.

(٩٧) الديوان١: ٢٨٨

(٩٨) الدلالة الإيحائية: ٢٩٢.

(٩٩) الديوان١: ٣٦٢.

(١٠٠) الديوان٢: ١٢٢.

(١٠١) ظ، الشعر العربي المعاصر: ٣١١.

(١٠٢) الديوان١: ٢١٠.

(١٠٣) الديوان١: ١٠٣.

(١٠٤) ظ، معجم المسرحيات: ٤٢-٤٣،. كذلك ينظر معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: ١٤١.

(١٠٥) مسرح التعزية في العراق، مناضل داود، دار المدى، ط١، بغداد ٢٠٠٦: ٧٦.

(١٠٦) ظ، التقنيات الدرامية: ١٤٥.

(١٠٧) ظ، البناء الدرامي: ٢٤و١٦٠، كذلك دراسة في نظرية الدراما الإغريقية، محمد حمدي إبراهيم، دار الثقافة، القاهرة ١٩٧٧: ٨٣-٨٤.

(١٠٨) الديوان٢: ٨٢.

(١٠٩) الديوان٢: ١٥٢.

(١١٠) الديوان١: ١٧٧.

## قائمة المصادر والمراجع


- آخر الغجر ،فوزي كريم ،المدى ،٢٠٠٥ .
- أزمة النص المسرحي، الموسوعة الصغيرة (١٧٣)، علي مزاحم عباس، دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٨٦.
- أساليب الشعرية المعاصرة ،صلاح فضل ،دار الآداب ،بيروت ،ط١ ،١٩٩٥ .
- الأسلوبية وتحليل الخطاب ،منذر عياشي ،مركز الإنماء الحضاري ،ط١ ،٢٠٠٢ .
- إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد ،يوسف وغليسي ،منشورات الاختلاف ،ط١،الجزائر،٢٠٠٨ .
- الاصول الدرامية في الشعر العربي، جلال الخياط، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، سلسلة دراسات(٣٠٤)، بغداد ١٩٨٢.
- الأعمال الشعرية ،فوزي كريم ،دار المدى ،دمشق٢٠٠١ .
- البناء الدرامي، عبد العزيز حمودة، دار البشير، عمان– الأردن ١٩٨٨.
- بناء لغة الشعر ،جون كوين ،ترجمة احمد درويش ،ط٣ ،دار المعارف،القاهرة ،١٩٩٣
- البنيوية والتفكيك (تطورات النقد الأدبي)، س. رافيندران، ترجمة خالدة حامد، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد ٢٠٠٢.
- ت.س.إليوت الشاعر الناقد، ف.أ.ماثيسن، ترجمة إحسان عباس، مؤسة فرانكلين، ١٩٦٥.

- تحليل الخطاب الادبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة ،محمد عزام ،منشورات اتحاد الكتاب العرب ،دمشق ٢٠٠٣.
- تحليل الشعر ،جان ميشال غوفار ،ترجمة محمد حمود ،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ،ط١، بيروت، ،٢٠٠٨ .
- تحليل النص الشعري ،بنية القصيدة ،يوري لوتمان ،تر:محمد فتوح احمد ،دار المعارف ،القاهرة ١٩٩٥.
- تشريح الدراما، مارتن أسلن، ترجمة أسامة منزلجي، دار الشروق،ط١ ، عمان– الأردن ١٩٨٧
- تشريح المسرحية، مار جوري بولتن، ترجمة دريني خشبة ومصطفى بدوي، مكتبة الانجلومصرية، القاهرة ١٩٦٢.
- التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر، محمد عجور، دائرة الثقافة والاعلام في الشارقة، ط١، الامارات ٢٠١٠.
- تقنيات السرد الروائي ،في ضوء المنهج البنيوي ،يمنى العيد ،دار الفارابي ،بيروت ،ط١ ،١٩٩٠.
- تيار الوعي في الرواية الحديثة، روبرت همفري، ترجمة محمود الربيعي، مكتبة الشباب، القاهرة ١٩٨٤.
- ثياب الإمبراطور (الشعر ومرايا الحداثة الخادعة)، فوزي كريم، دار المدى، ط١، سوريا – دمشق ٢٠٠٠.

- الحوار في شعر عبد الله البردوني، نوفل حمد خضر، رسالة ماجستير، جامعة الموصل ٢٠٠٢.
- الخطيئة والتكفير من البنيوية الى التشريحية ،نظرية وتطبيق ،عبد الله الغذامي ،المركز الثقافي العربي ،بيروت ،ط٦ ،٢٠٠٦.
- دراسة في نظرية الدراما الإغريقية، محمد حمدي إبراهيم، دار الثقافة، القاهرة ١٩٧٧.
- الدرامه والدرامي، س. دبليو. دوسن، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي(٩٩)، وزارة الثقافة الاعلام، دار الرشيد: ١٩٨١.
- الدلالة الإيحائية في الشعر العربي الحديث، عفاف موفو، دار الجيل، ط١، بيروت ٢٠٠٧.
- الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، عبد الواسع الحميري، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط١، بيروت ١٩٩٩.
- السرد والظاهرة الدرامية( دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم)، علي بن تميم، المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٣ بيروت.
- الشعر العربي المعاصر(قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، عز الدين اسماعيل، دار الفكر العربي، ط٣، د.م، ١٩٧٨.
- الظاهرة الشعرية العربية ،الحضور والغياب، حسين خمري ،منشورات اتحاد الكتاب العرب ،دمشق ،٢٠٠١.
- عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو ،اديث كروزيل ،تر: جابر عصفور ،دار آفاق ،بغداد ،١٩٨٥ .

- غواية المُتخيل المسرحي (مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد) ، عواد علي، المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت ١٩٩٧.
- في رحاب الفكر والأدب ،علي المصري ،منشورات اتحاد الكتاب العرب ،دمشق ،١٩٩٨.
- القراءة النسقية ،سلطة البنية ووهم المحايثة ،احمد يوسف ،منشورات الاختلاف ،الجزائر ،٢٠٠٧
- كتاب العين ،الخليل بن احمد الفراهيدي (١٧٠هـ) ،دار الكتب العلمية بيروت ،ط١ ،٢٠٠٣
- الكتابة وآلية التحليل (مسرح – سينما– تلفزيون)، شكيب خوري، بيسان للنشر والتوزيع والإعلام، ط١، بيروت ٢٠٠٨.
- لسان العرب ،ابن منظور (٦٣٠– ٧١١هـ) ،دار احياء التراث العربي ،بيروت ،ط٣ ،
- مسرح التعزية في العراق، مناضل داود، دار المدى، ط١، بغداد ٢٠٠٦.
- مشكلات فلسفية (٨) ،مشكلة البنية ،زكريا ابراهيم ،دار مصر .
- معجم السرديات، محمد القاضي وآخرون، دار الفارابي، ط١، لبنان ٢٠١٠.
- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة :سعيد علوش ،دار الكتاب البناني ،ط١،بيروت،١٩٨٥.
- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ،مجدي وهبة وكامل المهندس ،مكتبة لبنان ،بيروت الطبعة الثانية ،١٩٨٤ .
- معجم المصطلحات المسرحية، سمير عبد الرحيم، دار المأمون، ط١، بغداد ١٩٩٣.
- من فنون الأدب – المسرحية، عبد القادر القط، دار النهضة العربية، بيروت ١٩٧٨.
- موت الانسان في الخطاب الفلسفي المعاصر (هيدجر ،ليفي شتراوس ،مشيل فوكو) ،عبد الرزاق الدواي ،دار الطليعة ،ط١ ،بيروت ١٩٩٢ .

- النظرية الأدبية المعاصرة ،رامان سلدن ،تر :جابر عصفور ،دار قباء ،القاهرة ،١٩٩٨.
- نظرية البنائية ،صلاح فضل ،دار الشروق ،ط١،القاهرة ،١٩٩٨.
- نظرية الدراما، سينيشينا يانوثا، ترجمة نور الدين فارس، دار الشؤون الثقافية، ط١، بغداد ٢٠٠٩.
- هيرمنيوطيقيا الشعر العربي ،نحو نظرية هيرمنيوطيقية في الشعرية ،يوسف اسكندر ،دار الشؤون الثقافية ،بغداد ،ط٢، ٢٠٠٩ .